

ترويض الموت



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

نريد أن نمزح مع الموت. وأظن أن هذا من حقنا. أولاً لأن الموت لا يظهر للناس فى صورة واحدة، بل يظهر فى صور كثيرة متعددة.

هناك مثلاً صورته الأسطورية التى عبر فيها الإنسان القديم عن رعبه البدائى من الموت، وحاجته العميقة لتفسيره وترويضه من ناحية، وترويض نفسه للموت من ناحية أخرى وتوطئتها على قبوله ومصالحته. ولا تزال هذه الصورة الأسطورية حية ماثلة قادمة إلينا من العصور التى سبقت التاريخ. حدثت بأرجل بشرية تنهش رجالاً مقطوعى الرؤوس كما نجد فى مقابر تعود إلى الألف الثامن قبل الميلاد. والهة للعالم السفلى تثبت عيونها على كل من يعبر أبواب قصرها فيستحيل إلى جثة هامدة كما فى الأسطورة البابلية. وهذا هو «عيب» أو «أبو فيس» أفعوان الظلمات فى الأسطورة الفرعونية يعترض الشمس كل صباح. فتسحقه وتواصل طريقها. وهذه هى الهة العالم الآخر فى الأسطورة الإغريقية، هاديس إله الجحيم، وكريبيروس الكلب الذى يحرس بوابات مملكة الموتى، وهو وحش مربع ذو ثلاثة أعناق بثلاثة رؤوس تلتف حولها الأفاعى، والأسطورة الإغريقية تنسب إلى قطيع من المردة والغيلان والثيران والأسود والتنانين خرج من أصلابها. وأخيراً إله الموت ثناتوس ابن ربة الظلام وشقيق هينوس إله النوم. وتقول الأسطورة إن له قلباً من الحديد وأحشاء من البرونز. وكان اليونانيون يصورونه فى تماثيلهم بوجه هزيل وملامح غائرة وعينين مقلتين، ويبيده منجل يحصد به الأرواح.

وللموت قناعه الملقى الذى يبدو فيه محنة رهيبة أو شراً مستظيراً يبلوه الأخيار ويتصورون عليه، كما نجد فى الانشودة الحادية عشرة فى الأوديسة: إذ يحير أوليس إلى عالم الموتى يجالس أرواح من ماتوا من أهله ورفاقه وينحر لهم الأضحيان. وكما نجد فى «الكوميديا الإلهية» لدانتى فى بداية رحلته للعالم الآخر: إذ يرى نفسه فجأة فى قلب غابة مظلمة مربعة تحيط به الوحوش الجائعة. وكما نرى فى «رسالة الغفران» لأبى العلاء المعرى حين يتحدث عن أهل النار. وفى بداية الكتاب الرابع من «الغردوس المفقود» لملتون وهو يتحدث عن رؤيا القديس يوحنا Apocalypse حول نهاية العالم.

وللموت قناعه المساوى للموتى للشفقة، إذ يكون جزاء وفقاً لبطال نعجب به، ونخشى على أنفسنا المصير الذى لابد أن يلقاه، كما فى مأساة «أوديب ملكاً» و «انتيجون» لسوفوكليس، و «ميديا» ليوريبنديس، و «القديس بيكييت» لجان أنوى.

هل أقول أيضاً إن للموت صورته الرومانتيكية الرقيقة الحاملة التى تغنى بها الشعراء والموسيقيون والمصورون؟ نعم. فقد اقترنت الحضارة الحديثة عند الرومانتيكين بالشر والجفاف والجحود، واعتلت الروح بقدر ما استبدت بالإنسان حاجاته المادية، وغرائزه السفلى، فتبدى الموت للشعراء والفنانين والمفكرين بوجه جميل فاتن، وأصبح ملجأ يرتجى وخلصاً يسعى إليه، حتى شاع موت الاختصار - وهو الموت فى ريعان الشباب - بين الشعراء والفنانين، كما شاع فيهم الانتحار، وهذا ما نجده فى سير الشعراء الإنجليز تشارلتون، وكيتس، وشيلي، ولورد بايرون. وفى سير الشعراء العرب أبى القاسم الشابي، ومحمد عبد المعلى الهمشقرى، والتيجانى يوسف بشير.

فإذا كانت للموت هذه الوجوه المختلفة، فلماذا لا يكون له أيضاً وجهه الهزلى الطريف الذى نستطيع أن نمازحه ونضحكه؟

إن حاجتنا شديدة إلى هذه الصورة، فقد اشتدت علينا وطأة الصورة الأسطورية المرعبة التى يعمل فئيق من البشر فى بلادنا وفى الاقطار المجاورة لنا على أن يبعثوها فى خيالنا من جديد، ويلوحوا لنا بها أثناء الليل وأطراف النهار، بما يؤلفونه من كتب شعبية ويسجلونه من أشربة تنخلع لها القلوب وترتعد الفرائص بما تستدعيه من صور وما يرتفع فيها من بكاء ونحيب.

كانك وانت تقرأ هذه الكتب وتسمع هذه المواعظ وما تتحدث عنه من جماعم وشياطين وإفاع وتنانين تتخايل صورها وأشباحتها الآن صاخبة راعدة فى البيوت والأسواق والشوارع والسيارات والمساجد والزوايا ترى الموت وقد أحاط بنا من كل جانب وسد علينا كل الأفاق وقيد خطانا رجالاً ونساءً، أطفالاً وشيوخاً وشباباً، ويسط أجنته الهائلة فوق بلادنا نحيا فيه بالنهار ونأوى إلى أحضانها المرعبة فى الليل.

ولأن الفكر الظلامى السائد قد نجح إلى حد كبير فى إضعاف شعورنا بالرابطة القومية التى تمنحنا الدفء والثقة وحوّلنا إلى أفراد وجدان هائمين على وجوهنا كسرب مروع ممزق، ولأن أحدا لا يعلم متى يحين حينه، فقد استطاعت الأسطورة أن تلقى فى روع الجميع أن الموت هذه اللحظة. وهو ليس موت أفراد، بل هو موت شامل سوف يطبق على البشر من أطراف الدنيا، فهو نهاية العالم التى يشجع على توقعها أن تقع كارتة طبيعية ككارتة الزلزال، فيجلس الناس فى انتظار الدمار الشامل والموت النازل.

بل إن هؤلاء لا يكتفون بالنبوة السوداء يروعوننا بها وحدها، بل يجعلون أنفسهم رسلا للموت يزرعون به الشوراع ويجعلونه حقائب ناسفة وسيارات مفخخة وكمان للرجال والنساء والأطفال. أما فى الجزائر المعذبة فيرسلون لمن يرسلون اغتياله قطعة الصابون والكفن؟

كيف يمكن أن تكون لنا حياة قومية خصبة منتجة فى ظل هذا الرب؟

كيف للطفل أن يلعب ويمرح ويتعلم ويغنى؟ وكيف للفتاة والفتى أن يرسما مستقبلهما السعيد ويبنيا بيتهما الدافئ؟ كيف للزارع أن ينتظر الحصاد؟ وكيف للعامل أن يضاعف إنتاجه حتى يتضاعف أجره؟ وكيف للامة كلها أن تواجه مشكلاتها الخائفة وتنتصر على ما يعترض طريقها من عقبات؟

إن قوانين الطبيعة اليوم هى كما كانت بالأمس لم يتغير فيها شئ. يبرر هذا الذعر الحيوانى الشامل، وكل ما حدث أننا تعرضنا لانكسار قوى نرى نتائجها ونعرف أسبابها، لكننا لا نعرف بالأسباب ولا نفكر فى النتائج، فمن المنطقى أن يلجأ الناس لرؤية الطالع وقراءة الكف والتنبؤ بالنهاية، فليس بعد استحكام اليأس إلا الموت. وإن فنحن الآن أحوج ما نكون لاستحضار صورته الضاحكة.

نريد أن نمازح الموت ونضاحكه، أى نريد أن نروضه ونستأنسه، فاستئناس الموت حاجة حيوية ملحة من حاجات الحضارة الإنسانية.

هكذا فعل الدين مع الموت فجعله معبرا إلى الحياة الخالدة. وهكذا فعل الفكر الفلسفى فميز بين موت الأفراد وحياة البشر، وجعل النهاية الفردية تحريضا على أن نملا حياتنا بالبطولة والفضيلة، لنواجه رحيلنا المحتوم بالذكر الباقي.

نحن لن نخترع هذه الصورة الضاحكة للموت اختراعا، بل نحن نستطيع أن نجد لها فى تراثنا وتراث الآخرين. كل ما هنالك أن الموت فى هذه الصورة الموروثة كان هو الذى يتلاعب بالإنسان ويغويه ويمزج معه مزاحه السمج الكريه. إذ كان يتشكل فى صورة السعلة وهى امرأة فائنة من نساء الجن كانت تتغول لتفتن السفار كما جاء فى كتاب «الحليوان» للجاحظ، ويقال فى «بلوغ الأرب» إن السعلة إذا ظفرت بإنسان ترقصه وتلعب به كما يلعب القط بالفار؟

وفي أوروبا، في نهايات العصور الوسطى استبدت بالناس رؤيا الموت «فأضيفت رعدة جديدة قوية إلى ما كان له من رعب بدائي عظيم» وتجسدت هذه الرؤيا في رقصة الموت التي يلتقي فيها على غير انتظار ثلاثة من النبلاء الشباب بثلاثة رجال موتى ينبتونهم بما كان لهم من عظمة سابقة، ويحذرونهم من النهاية القريبة. وكان النبلاء الفرنسيون يؤدون هذه الرقصة في قصورهم الريفية، فتوقد الشموع وتنتشر أضواؤها الخافتة على الراقصين الذين تمتد ظلالهم وتتحرك وتتقاطع على الجدران، فكان القاعة قد تحولت إلى مقبرة!

وكان في دير سيلستين بمدينة أفنيون الفرنسية صورة تنسبها الروايات التاريخية إلى الملك رينيه منشمى الدين. وهي تمثل امرأة ميتة تقف ملفوفة بأكفانها، وقد صفف شعرها، والدود يقرض أمعاها الملتوية، وتحت الصورة هذه الأبيات:

كنتُ ذات يوم أجمل النساء

ولكنني أصبحت بالموت على هذه الحال

وكان جسمي جميلا، بالغ النضرة والنعومة

فأما الآن فقد تحول إلى رفات

وكنتُ أعيش في قصر عظيم

والآن أسكن هذا النعش الصغير

وكانت غرفتي محلاة بالسناثر المزركشة

فأما الآن فتحيط بقبري خيوط العنكبوت!

وليس هناك شيء، جديد، فالصور التي ترسمها الأسطورة واحدة عند كل الشعوب، وهي تبعث من أعماق الذاكرة الشعبية حين تتعرض الأمم للهزائم والنكبات. لكن البشر استطاعوا أن ينتصروا على الموت حين ملأوا حياتهم بالعمل الخصب المنتج، وبالتكافل والتكامل والثقة في المستقبل وفرح الأحياء بأنهم أحياء..

وهكذا ينبغي أن نفعل.

كل يوم جديد تشرق علينا شمسُه ونحن نحيا ونعمل انتصار على الموت. كل رملة في الصحراء نضيفها إلى أرضنا المزروعة انتصار على الموت. كل ابتسامة على وجه طفل، وكل كلمة طيبة، بكل خطوة متقدمة خروج من رؤيا الموت واعتناق جديد لمبدأ الحياة.

وقف حكيم مصري قديم منذ اثنتين وأربعين قرناً،
وقفة يتأمل فيها الموت وما بعده، ويفكر فيمن سبقوه إلى
القبر وفي المصير الذي عساهم قد ألوا إليه؛ وقد حفظ
الزمن لحسن الحظ شيئاً من تأملاته التي يقول فيها:

أولئك الذين بنوا مزارات لقبورهم
أصبحت أماكنهم كأنها لم تكن
تأمل ما جرى عليها...
تأمل مساكنهم هناك
لقد تهدمت جذرائها
وزالت أماكنها

كأنها لم تكن قد وجدت قط
ولم يأت أحد من هناك
ليحدثنا كيف حالهم
وأيخبرنا عن حثولهم

فلتطمئن قلوبنا
إلى أن نرحل نحن أيضاً
إلى المكان الذي رحلوا إليه
حين لا يسمع القلب الذي توقف، نعى النعاة
ولأن في القبر يُصغى للعويل
اغتنم للمتعة في اليوم السعيد
اصنع: لم يأخذ إنسان متاعه معه

ولم يعد إنسان ثانية ممن رحلوا إلى هناك^(١)

ولو أن هذا الحكيم الشجاع يعيش الآن بين
ظهرانينا، لفاجأناه بأن بعضهم قد عاد من (هناك) كما
علمنا من الكتب الحديثة التي تتحدث عن تجارب



لم يعد أحد من هناك

إسئلة الموت والرحلة إلى العالم الآخر

اللحظة، والأرجح أن يظل كذلك ما بقي على الأرض ديار.
ليست المشكلة إذن في واقعة الموت ذاتها، بقدر ما
هي في المصير المجهول الذي ينتظر كل إنسان بعد أن
تتوقف دقات قلبه، وهذا كاف لأن ييث الرب في أفئدة
البشر، إنه رعب المجهول The Terror of The un-
known الذي رأى برتراندرسل أن فكرة الدين نفسها
تقوم عليه، وذلك في كتاب له بعنوان (لَمْ لَا أَكُون
مسيحياً؟)^(٢)، وهذا الرعب يبقينا دائماً محتاجين إلى
كائن أعظم منا يأخذ بأيدينا ويشد من أزرنا كلما
حاصرتنا الكوارث وأحدثت بنا الأهوال.

غير أن الأديان لم تترك الإنسان فريسة لهذا الرعب،
فاشتركت جميعها، الوثني منها والسماوي، في تقديم
صورة كاملة لعالم ما بعد الموت أو الحياة الآخرة، وهي
صورة واحدة تقريباً في إطارها العام الذي يتحدث عن
الموت والبعث وعن الثواب والعقاب والجنة والجحيم، فلا
تُكاد تجد اختلافاً جوهرياً بين دين وآخر إلا حين يتعلق
الأمر بالمرحلة التي تقع بين الموت والبعث، وهذا هو ما
كشفه جيون هيك في كتابه الذي أشرنا إليه^(٣)، والذي
يعد عمدة في هذا الباب. على أن الجواب الذي قدمته
الأديان لم يقض على القلق الإنساني تجاه الموت ومابعده
تماماً، فظل السؤال معلقاً، يقذف في قلوب الناس بالرعب
ثارة، ويوجب الاستطلاع والتوق إلى المعرفة والرغبة في
طمأننة النفس تارات، ولم يكد يستريح من هذا الرعب
المقيم إلا من وصل إلى ما وصل إليه الحكيم المصري
القديم، أو من وجد في خلوه البشرية تعويضاً عادلاً عن
فناء الأفراد وغزاء وسلوى.

أما غير هؤلاء من عامة البشر، فقد ظلوا أسارى
الرعب من الموت وعالم الذبور، فهم أبداً متلهفون على كل

العائدين إلى الحياة من رحلة وفاة قصيرة، فإذا سألنا
الحكيم: وما الذي وجدوا هناك؟ قلنا له إن ما وجدوه لا
يختلف كثيراً عما كنتم تتخيلونه في عقائدكم، وتصوروه
على جدران مقابرهم ومعابدهم.

كان أول كتاب مهم من هذه الكتب هو (الحياة بعد
الموت) الذي أصدره رايونود مودي R. Moody عام
١٩٧٥، ويقوم الكتاب على تحليل تجارب بعض الذين
تعرضوا لغيبوبة الموت، وأصبحوا في حكم اليتيم
إكلينيكي لمدة قد تصل إلى أكثر من عشرين دقيقة، ثم
إنهم عادوا بعد ذلك إلى الحياة من جديد، وقد لقي
الكتاب رواجاً كبيراً له دلالاته، وأعقبته كتب كثيرة حول
الموضوع نفسه، من بينها كتاب بين يدي الموت -
«إرلاندر هارالدسون» وكتاب (خلف بوابة الموت) لـ
«موريس رولنجز» فضلاً عن الكتب الأخرى العديدة
المشابهة التي نجد عرضاً وافياً لها في العمل الضخم
الذي أصدره فيلسوف الدين الإنجليزي المعاصر «جيون
هيك» تحت عنوان (الموت والحياة الأبدية). وليس أمامنا
- للأسف - بدٌّ من أن تلجأ إلى بعض هذه الكتب إذا
أردنا أن نلمّ إلماً عميقاً بالتصورات الإنسانية لواقعة
الموت وما وراءها في الثقافات المختلفة، أما من يريد أن
يظفر في العروبة بكتاب واحد محترم في هذا الموضوع،
فجهد ضائع لا محالة، لأنه لن يجد سوى الكتب
الصفراء التي يسجل فيها أصحابها محفوظاتهم من
عصور الانحطاط.

على أن رواج هذه الكتب بين الناس، لايعني إلا أن
الإنسان وقد فشل في أن ينتصر بجسده على الموت، لم
يبق أمامه إلا أن يحول الموت إلى سؤال أبدي ظل يشغل
عقله ويملا خياله منذ فجر الوعي البشري حتى هذه

أو أصحاب صدمة الوفاة القصيرة كما يسميهم - وبين ما ورد في الأساطير القديمة حول تجربة الموت والرحلة إلى العالم السفلى. وقد أدار «جروف» كتابه كله حول تفاصيل هذه الأساطير أو النصوص فأكمل بذلك نقصا أكيدا في كتاب سلفه «هودى».

وقد كانت الخبرة الأساسية المستخلصة من تجارب العائدين إلى الحياة، متمثلة في مشاهدات طيفية لعوالم وكأنثاء غريبة، وإحساس بصفاء نوراني لا نظير له في عالم الحياة، وأهم من ذلك كله الهبوط إلى العالم السفلى والعودة ثانية، إلى آخر هذه المشاهد التي قد تعود إلى خبرة ثقافية مخترنة وجدت متنفسا لها في لحظات الغيبوبة. وهي مشاهد تشير إلى نظائر لها في موروث البشرية المتعلق بالموت والبعث أو الميلاد الجديد Re-birth، وأهم الكتب في هذا الموروث وأولها، هو (كتاب الموتى) المصري^(١)، ويستعرض فيه المؤلف رحلتي «رع» في المركب الإلهي، حيث تبدأ رحلة النهار مشرق الشمس إلى غروبها حيث تبدأ رحلة الليل في المنطقة الموحشة التي تحدث بها الأخطار وتملؤها الوحوش، ولكن «رع» يعود من مملكة الظلام منتصرا مع كل إشراقة شمس لكي يواصل رحلته من جديد، ويطمح المتوفى من عبدة «رع» إلى أن ينتصر هو أيضا على وحوش مملكة الظلام وأهلها في رحلة ما بعد الموت مستعينا بالصيغ السحرية التي تمكنت من العبور من كافة البوابات الخطرة، حتى يصل سالما ويحرز الخلود. أما اتباع أوزيريس فيخضعون لحساب قاس يوزن له ميزان وكتبة وثواب وعقاب، فمن رجحت موازينه ذهب إلى الجنة حيث ينعم بالزراعة والخير الوفير والنزهة النيلية على قوارب لا تختلف عما كان موجودا في الحياة الدنيا.

ما يتناول هذا الموضوع سواء من منطلق ديني بحث كما هو الحال عندنا، أو من منطلقات عدة كما هي الحال في العالم المتقدم، حيث تشمل هذا المنطلقات - إلى جانب الدين - العلم بمعناه الفيزيقي، والفلسفة وعلم النفس وعلم تفسير الأحلام وتحضير الأرواح وما يرتبط بهذا الأخير من ممارسات غيبية وتدريبات روحية^(٢) إلى آخر ما ينتمي إلى مجال الخوارق وعلم ما وراء النفس مما يسمى بالتنبؤ أو الاستبصار Clairvoyance ولأشك أننا سنكون مخطئين إذا ما استخلصنا من رواج هذه الكتب في المجتمع الغربي دليلا على أن مدنيته لم تغن عنهم شيئا، مادامت حالهم في هذا الأمر لا تقل عن حالنا، ذلك أن ما يروج عندهم من ثقافة علمية وفنية وتكنولوجية، يفوق أضعافا مضاعفة ما يروج من هذه الخزيعات والخوارق وسائر مظاهر الثقافة الأخروية، التي تدب في تكوين ثقافي شامل فلا تعود قادرة على تعطيل الحياة لحساب الموت وما بعد الموت.

وهناك فروق أخرى تميزهم عنا في هذه الناحية، لعل أهمها أن الكلمة الأخيرة تظل دائما إمكانية مفتوحة واحتمالا واردا ولكنه لا يتحقق إلا بحوار العقول وتجادل الأفكار، فمنذ صدور كتاب «هودى» الذي أشرنا إليه: (الحياة بعد الحياة Life After Life) وسيل الكتب في هذا الموضوع لم ينقطع، فمنها ما يشرح ومنها ما يفند ومنها ما يحاول أن يستكمل أو يقارن أو يحلل، وآخر الكتب الذي صدرت في هذا الموضوع، كتاب طريف يحمل عنوان: (كتب الموتى Books of The Dead) لمؤلفه «ستانسلاف جروف S. Grof»، ولعل موطن الطرافة في هذا الكتاب يكمن في حدس مؤلفه ونفاذ بصيرته حين استلهم بعض الإشارات التي قارن فيها «هودى» - بين تجارب أصحاب الموت إكلينيكي العائدين إلى الحياة -



ARCHIVE
<http://kcheta.sakurit.com>

ويغضب الإله لهزيمته وينشب صراع عنيف بين غريمي اللاعب، لينتصر البطل التوام في النهاية وينجح في الرجوع ثانية إلى عالم الأحياء، وقد وردت هذه الأسطورة كاملة في الكتاب المقدس لبقائال (الكنيثشي)، وهو الكتاب المسمى (هوبول فوه)^(٨). ولا يخفى مافى هذه الرحلة من نظرة إنسانية طريفة تسعى إلى أن تنتصر على رعب الموت والعالم السفلى، بالسخرية التي تنجح فكرة مباراة الكرة في تصويرها على خير وجه.

وقد عملت الرسوم والمنحوتات على تجسيد هذه الرحلات السفلية في صور حية قد تختلف في أساليبها الفنية، فمن الأسلوب المصرى القديم بواقعيته المعروفة وجماله الباذخ، إلى رمز الماندالا في فنون التبت وأمريكا الوسطى؛ ولكنها مع ذلك تتفق في المفزى العام والدلالة الكلية.

ولم يرجع أحد من هناك بعد كما قال الحكيم المصرى القديم، إلا هؤلاء من أصحاب الغيبوبة القصيرة، أو أولئك من أبطال الأساطير.

- جان روستان، الإنسان، ترجمة الدكتور محمد عبد الرحمن

مرحبا، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٥، ص ١٥٢ وما بعدها.

(٦) قدمت مجلة (إبداع) في العدد الماضي، عرضا لكتاب الموتى بقلم الدكتورة سمية رمضان.

R. H. Robinson & W. L. Johnson, The Buddhist Religion, PP. 152 - 3.

(٨) تمت منذ سنوات ترجمة هذا النص إلى العربية، انظر:

- بوبول فوه، ترجمة صالح علماني، دار منارات، عمان ١٩٨٦،

وقارن ما جاء في هذا الكتاب المهم:
I; Nicholson, Mexican and Central American Mythology, PP. 55 - 64.

أما كتاب الموتى الخاص بشعب التبت، فما هو إلا مزيج من البوذية والأساطير الدينية السابقة عليها في ديانة (البون Bon)، ولحظة الموت في هذا الكتاب المسمى (باردو تودول، Bardo Thodol)، أشبه شيء بضوء غامر تذوب معه كافة الثنائيات والنقائض، كالخير والشر والجمال والقبح، وتستمر الرحلة من الموت حتى الميلاد الجديد أيا ما يتعرض فيها المتوفى للآلهة الغضبية والشياطين والوحوش والكوارث الطبيعية من فيضانات وحفر سحيقة ونيران متأججة، إلى أن تحين ساعة الميلاد الجديد طبقا لما يستحق كل إنسان عن سالف أعماله، أى طبقا لما يسمى (الكارما)، غير أن ترتيل كتاب الموتى من شأنه أن يتيح للإنسان في هذه المرحلة درجة أفضل مما يتيح له أفعاله^(٩). وفي تراث (المايا) أساطير معاتلة استطاع علماء الآثار ترميمها وإعادة ترتيبها من المخطوطات الخزفية على الرغم مما أصابها من تشويش وتخريب على أيدي الإسبان. وتشير هذه الأساطير إلى رحلة طريفة إلى العالم السفلى يشترك فيها البطل التوام في مباراة كروية مع إله الجحيم،

الهوامش

(١) جيس هنرى بريستيد، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، ص

٨/١٧٦.

(٢) B. Russell, Why I am not Christian? P.22

(٣) J. Hick, Death & Eternal Life, P.12

(٤) من نماذج هذه الكتب:

- A. Parker, States of Mind.

- L. Oliver, Meditation and the Creative Imperative.

(٥) شارك عالم البيولوجيا الفرنسي جان روستان في جلسات من هذا النوع تدور حول الأعمال الخارقة، واكتشف بنفسه ما فيها من سجل وشعونة، وروى تجربته هذه في الكتاب التالي:

سادت بلاد الإغريق تصورات متباينة حول طبيعة الروح. تتراوح هذه التصورات بين الاعتقاد في الروح بوصفها قوة حية وفعالة وبين اعتبارها طيفاً هزلياً لا حول ولا طول له. ومن المفيد هنا الإشارة إلى أن كلمة الروح في اللغة اليونانية «بسيخي» Psyche كانت تعني في البداية كما هو واضح من اشتقاقها اللغوي «الهواء» أو «النفس» أو «التنفس» ويمرور الزمن اكتسبت معنى «الروح» أو «النفس» وهي قوة مؤثرة. أما تصور الروح على أنها نسخة من الإنسان نفسه فقد تمثل في تشخيص أو بالأحرى تجسيد هذه الروح وجعلها شكلاً ملموساً حيث اتخذت هيئة الطائر أو الثعبان. هاتان هما صورتان الغالبتان في التيار الفكري والأسطوري الذي ينزع إلى تجسيد الروح. ومع ذلك فإن الروح كانت أحياناً تتخذ شكل مخلوق يمكن أن نصفه بأنه نصف بشري، أما فكرة «الشبح» أو «الصورة» eidolon التي سادت في العصر الكلاسيكي الإغريقي - حوالي القرن السادس والقرن الخامس ق.م - فهي نتاج امتزاج مجمل هذه التصورات السابقة. ووفقاً لهذه الفكرة الكلاسيكية أصبحت الروح ظلاً باهتاً للإنسان المتوفى، بل إنها تظهر على الآثار كأنها أنموذج مصغر للميت كما كان أثناء حياته، وتظهر الروح أحياناً على القبور مرسومة في هيئة مجنحة. وهكذا يجمع التصور الكلاسيكي الإغريقي للروح بين فكرة التجسيد، والطبيعة الهوائية والتشابه مع الطير (١).



طبيعة الروح وحياة القبور في الفكر الإغريقي

الروح إذن في التصور الإغريقي العام باقية لا تفنى مع فناء الجسد، وجودها بعد الموت هو بقاء بصورة أو بأخرى. ولعل السؤال المنهجي الذي يطرح نفسه الآن على الأذهان هو: هل كان الاعتقاد في بقاء الروح بعد

العالم الآخر — ويصورها — على شاكله حياته الأرضية. ومن ثم فإن الميت — وفقاً لهذا التصور — يحيا في قبره ويمارس كافة الأنشطة التي كان يمارسها في حياته الأولى. وهكذا نجد أن تصور الحياة في العالم الآخر — لدى الإنسان البدائي — قد اصطبغ بصبغة الأنثروبومورفية (—الناسوتية) والتي تعنى باختصار تصور العوالم الأخرى غير المرئية في صورة عالم الإنسان المرئي. ومع ذلك فبالنسبة لتصوير الإنسان البدائي للحياة في العالم الآخر يلاحظ أنها حياة قد فقدت قوة وحدة حياة الإنسان على الأرض. إنها ليست نسخة طبق الأصل من الحياة الدنيوية ولكنها تمثل ظلًا شاحباً لها^(١).

على أية حال فقد كان للعلامة رود Rohde رأى مخالف بشأن فكرة خلود الروح في أشعار هوميروس. ففي كتابه القديم «الروح» Psyche يؤكد وجود عبادة حقيقية لأشباح الموتى في ملحمتي هوميروس. ولكي يبرهن على وجهة نظره، يستدل بمراسم دفن باتروكلوس في «الإلياذة» حيث تقام طقوس خاصة يقتل فيها الأسرى وتذبح الكلاب والخيول وتهدي خصلات من شعر أخيليليس — صديق المتوفى — وتقام الألعاب الرياضية الجنازية بعد ذلك. فمثل هذه الشعائر — كما يقول رود — تؤدي بعناية ودقة فائقتين مما يعنى أنها كانت قد أصبحت من التقاليد الموروثة والمعروفة. ويفهم كذلك من هذه الطقوس أن شبح المتوفى كان يعتبر قوة غير عادية يخشى فيها ويسعى الناس لاسترضائها بهذه الطقوس.

ويعتبر فارنل بشدة على هذه النظرية ويعتبرها

الموت اعتقاداً إغريقياً أصيلاً؛ أم تراه كان واداً إلى بلاد الإغريق من أماكن أخرى ولا سيما الشرق القديم وعلى نحو خاص مصر؟

يعتقد عالم الميثولوجيا الإغريقية فارنل Farnell أن فكرة بقاء الروح بعد فناء الجسد إغريقية أصيلة فالأشعار الهوميرية تمدنا بفيض من الأدلة التي تثبت سيادة هذا الاعتقاد بين من تحدث عنهم هذه الأشعار. ومعروف أن هوميروس نظم ملحمتيه «الإلياذة» و«الأوديسيا» حوالي القرن التاسع أو الثامن ق. م. ولكن هاتين الملحمتين تحدثان عن مجتمع وأحداث تنتمي إلى القرن الثاني عشر والحادي عشر ق. م. وهما من ناحية أخرى تاتيان نتاجاً شعرياً ناضجاً لترات طويلة لم يُمْ بين يوم وليلة وإنما يضرب بجذوره في أعماق الماضي السحيق. من البدهي إذن أن الاعتقاد في بقاء الروح بعد فناء الجسد — كما يتجلى في ملحمتي هوميروس — يعكس معتقدات أكثر قدماً من هذه الأشعار نفسها^(٢).

ذلك أن القبائل «الهيلينية» عندما شقت طريقها إلى هيلاس (بلاد الإغريق) كانت — كما يقول فارنل — على قدر من التحضر النسبي يسمح لنا بافتراض أنها كانت تعتقد مثل هذه المعتقدات عن الروح. وإذا لم نقبل هذا الافتراض فإن ذلك يعنى أن هذه القبائل الهيلينية كانت تمثل استثناءً شاذاً بين أمم هذه المنطقة وسائر الشعوب الآرية. لقد تمكن الباحثون من تتبع وجود هذا الاعتقاد في بقاء الروح بعد الموت عند أقرب القبائل للهيلينيين — ونعني قبائل التراكو فوجيين — وذلك حتى الألف الثانية ق. م^(٣).

وكان طبيعياً أن يتخيل الإنسان البدائي الحياة في

وفقاً لنظرية فسانتل لا تلعب روح المتوفى عند هوميروس إلا دوراً ضئيلاً في حياة الأحياء. فلم يكن شبح الميت موضع تقديس أو خوف ديني إذ لم يطارده غضبه أحداً. حقاً كانت لعنة الموتى مثل لعنة الأحياء وكان بوسعها أن تثير ربة العذاب إيرينيس Erinyes فتطارد هذه القوة الإلهية الانتقامية المذنب الملعون. ولكن هوميروس لم يقل قط إن شبحاً غاضباً يسكن هذه الإيرينيس. وعندما نزل أوديسوس - في «الأوديسيا» الكتاب الحادي عشر - إلى العالم الآخر تضرع إليه شبح إليينور (٦) أن يبني له قبراً عندما يصعد ثانية إلى الأرض؛ وفي «الإلياذة» عندما كان هكتور يلطف أنفاسه الأخيرة حذر قائلة أخيليلوس من سوء معاملة الميت وقال «حتى لا أكون سبباً في غضب الآلهة»؛ وهذه الكلمات في حد ذاتها تكتسب أهمية خاصة بما لها من مغزٍ. فلو كان شاعراً آخر متأخراً هو الذي يتحدث لتكلم عن «غضب الموتى» لا «غضب الآلهة»، ذلك أن روح الميت نفسه هي التي ستتولى مهمة الانتقام وتصبح «قوة باطشة» في العصور التالية لهوميروس. أما الميت الهومري وروحه فيعتمدان في الانتقام على غضب الآلهة ونفوذها ولا سيما عندما لا يورى الحي سوية أخيه الميت فلا يبدفه. كانت ربة العذاب إيرينيس عند هوميروس هي التي تلاحق أوديب بعد أن أثارها اللغات التي صبتها عليه روح أمه - وزوجته في أن واحد - ولكننا لا نسمع قط عن شبح أبيه لايس ولا عن سعيه للانتقام (٧). عند هوميروس لا يهرب قاتل النفس البشرية إلا من انتقام أقارب المقتول الأحياء أو من غضب الآلهة، ولا خوف من روح القاتل لنفسه فهذه فكرة لم تعرف إلا في عصور تالية (٨).

مضلة: ويقول فسانتل إننا لو قرأنا الأشعار الهومرية كما هي لخرجننا بانطباع فوري فحواه أن العالم الهومري - إذا كان هوميروس هو المتحدث الوحيد باسمه - لم يعرف بصفة عامة عبادة الأرواح. ذلك أن روح الميت الذي فارق الحياة حديثاً كانت تعتبر عند هوميروس شيئاً واهياً، وكياناً غير مادي، يرغف طائراً إلى مكان بعيد لا لون له ولا متعة فيه.. إنه يذهب إلى هناك بمجرد انتهاء مراسم الدفن، ومن هناك لا تستطيع الروح أن تعود إلى عالم الأحياء على الأرض ولو بزيارة خاطفة. فشبح الميت عند هوميروس قد يحس بالشفقة والعاطفة ويخضع لعوامل الانفعال ويكتوي بنار الاشتياق ولا سيما عندما يتذكر حبه الذي مضى بيد أنه أضعف من أن يثير خوفاً أو يستلزم عبادة.

يقول فسانتل إن من أهم عيوب كتاب زود «الروح» أنه لم يفصل فصلاً واضحاً بين «العناية» بأرواح الموتى و«عبادتها» فكل الذي قام به بطل «الإلياذة» أخيليلوس» نحو صديقه المتوفى باتروكلوس لا يتعدى نطاق القيام بالواجب الذي يفرضه عليه حبه القوي له وشعوره الدفين بأن هذا الصديق الراحل يحتاج في العالم الآخر إلى شيء من الفخامة والامتياز اللذين كان يتمتع بهما في حياته الأولى، حقاً يمكن القول بأن القرايين التي قدمت لباتروكلوس تتعارض مع مفهوم هوميروس للروح على أنها غير مسجدة وأنها طيف هزيل. بيد أنه لمن المؤكد - برأى فسانتل - أن إهداء خصلات من شعر أخيليلوس إلى صديقه المتوفى لا يرقى مستوى «العبادة» لكنه ضرب من التعبير عن مشاعر الحب والصدقة، «مشاركة» (Communion).

لها ولا طول بل ولا إدراك، فهي بالتالى لا تبعث على خوف ولا تتطلب استرضاءً أو استعطافاً ولا تستلزم عبادة لأن وجودها لا يضر ولا ينفع. ولنتذكر ما قاله اخيليوس لأوديسيوس فى العالم الآخر «إننى أفضل أن اكون عبداً أجيراً فى الأرض على أن اكون ملكاً متوجاً فى عالم الموتى»، حياة الموتى إذن عند هوميروس شاحبة وجوفاء، وهى اقرب ما تكون إلى العدم أو اللاوجود. هوميروس الذى جعل الموت «شقيق النوم» وسماه «النوم الثعاسى» لا يعتقد حقاً - كما يقول Nilsson فى اية صورة من صور الحياة والخلود فى العالم السفلى بعد الموت (١٠) .

ولكن هذه العدمية التى سادت الصورة الهومرية لمملكة الموتى لم تنجح فى محو الفكرة الأكثر قديماً وأصالة فى الفكر الإغريقى والتى ستعود إلى سابق عهدها من الازدهار، وفى الأزمنة التالية لهوميروس انتعشت من جديد عبادة المقابر وظهرت عبادة الأبطال واختلقت صورة الحياة بعد الموت عما ورد عند هوميروس.

لا يتفق التفكير الأتيكى القديم حول الروح مع معطيات ملاحم هوميروس. ففي الطقوس الأتيكية التى كانت تقام للموتى ويطلق عليها اسم (Chytroi) أى طقوس الدفن لم تكن الروح تطير أو ترفرف بعيداً لتختفى فى عالم الظلال ناحية الغرب حيث تصبح بلاقوة ويلا تأثير. كانت الروح فى العقيدة الأتيكية تنعم برعاية الأرض - الأم نفسها وتظن فى داخل القبر أو بالقرب منه حيث تعود وقت الضرورة إلى أصدقائها ألبية لدعواتهم الكريمة لها لتشاركهم أفراحهم وأحزانهم

ولعل أهم ما جاء فى وصف الروح عند هوميروس هو ما ورد فى النيكويا Nekyia وهو اسم يطلق على الكتاب الحادى عشر من «الأوديسيا» ويعنى «طقس تحضير الأرواح». فى هذا الكتاب نزل أوديسيوس إلى العالم السفلى فى زيارة للموتى هناك ومن ثم فقد سئدت الفرصة لكى يقدم هوميروس هنا صورة واضحة لعالم الأرواح والأشباح. فى هذا السياق نجد أرواح خطاب بنيلوبى الطامعين الزواج منها فى غياب زوجها أوديسيوس نجدهم بعد مقتلهم القادم سيسيرون خلف الإله هيرميس رسول الآلهة ومرشد الأرواح فى العالم الآخر. وهم يصرخون، وتشبه صرخاتهم صرخات الخفافيش مما يذكرنا بالتصوير القديم للروح فى شكل طائر. ولقد حاول أوديسيوس عبثاً أن يحتضن شبح أمه ثلاث مرات، وفى كل مرة كان يحتضن الفراغ. ولم تكن الأشباح التى صادفها أوديسيوس تكتسى لهماً أو تقيها عظام، ولكنها كائنات تسبح كالأحلام فى الفضاء. تبدو روح باتروكلوس وكأنها طيف خيال وهى تشبه صاحبها المتوفى فى كل شئ حتى فى الحجم. وعندما رأى أوديسيوس هذا الشبح صاح قائلاً «عجباً فى هاديس - عالم الآخرة - يملكون روحاً (Psyche) وشكلاً - أو شبحاً (Eidolon) - ولكنهما بلا حياة» (١١). ويظهر شبح باتروكلوس ويختفى وكأنه «دخان مصحوب بصوت كالحفيف». وفى النيكويا إذن تسود فكرة أن الأرواح لا إدراك لها ولكنها تكتسب قدرأمن الإدراك عندما ترتوى من دماء القربانين. ومن هنا جاءت عادة سكب دماء الحيوانات المذبوحة على قبور الموتى، فهى أشهى القربانين.

خلاصة القول إن الأرواح الهومرية أشباح لا حول

بمقدور بسطاء الناس أن يقاسموا أو يترددوا في الانخراط في صفوف هذه العبادات^(١٣).

ويقال إن فكرة خلود الروح في عبادة أسرار إليوسيس أخذت من العقيدة الأورفية الأقدم، والتي تنسب إلى أورفيوس. ولكننا نرجح أن الفكرة نشأت وتطورت في كلتا العبادتين بصورة مستقلة. فحتى قبل تأسيس الأخوة الأورفية وانتشارها في بلاد الإغريق، كانت عبادة ديونيسوس في صورتها المبكرة تحوى فكرة مماثلة. كان أتباع هذا الإله يتقمصون روح الإله نفسه؛ فما أن ينغمس الواحد منهم في طقوس عبادته حتى يصبح هو نفسه وكأنه باكخوس Bakchos. لقب آخر لديونيسوس.

وكانت المرأة المتعبدية لديونيسوس تتقمص روحه وتصبح وكأنها هي نفسه «باكخي» Bakche. مؤنث الاسم السابق. ومن هذه الفكرة التي توحد العابد بالمعبود ولدت فكرة أخرى فحواها أن مثل هذا العابد يمكن أن يقوم مرة أخرى من موته مثله في ذلك مثل الإله نفسه^(١٤). ويقول رود - سالف الذكر - إن عبادة ديونيسوس هكذا هي التي علمت الإغريق عقيدة خلود الروح^(١٥).

ازدهر مبدأ تقديس «روح الميت» لدى الإغريق في العصور المتأخرة ولكنه بالقطع لم يكن «مستورداً» من الخارج بصفة مطلقة. إذ يمكن أن نستشف وجود بعض الميول في السلالة الإغريقية قبل فجر التاريخ. إنها ميول «هيلينية» خالصة دون أن يعنى ذلك إنكار التأثير الخارجى المتمثل في أفكار ومعتقدات نقلت من الديانات الأخرى وأسهرت بالميول الهيلينية نحو النضوج. وكانت

وولاتهم أيضاً. كانت أرواح الموتى في أتيكا تسمى «الديميتريات» Demetreioi أى من جمعتهم الزية ديميتير Demeter حولها. يطلق هذا الاسم على الأرواح تبعاً باسم هذه الإلهة ولو أن بعض الدارسين يقولون إنه لم يطلق إلا على روح من توفى وهو مقبول في عبادة أسرار إليوسيس وهكذا تفسر ظاهرة أخرى وجدت في ليكيا - بآسيا الصغرى - حيث كان المشتركون في الجنازة يرتدون زى النساء طلباً لعطف الأرض - الأم ورحمتها إيماناً منهم بأن على العباد أن يتقمصوا طبيعة الإلهة ديميتير^(١٦). وهيتها وهي أكثر الإلهات ارتباطاً بالأرض. ويفسر بعض الدارسين هذه الظاهرة على نحو مختلف ويقولون إن ارتداء زى النساء كان يستهدف خداع الأشباح التي تحوم حول المكان عقب الوفاة وعند الدفن^(١٧).

تلعب فكرة الحياة في العالم السفلى دوراً رئيسياً في عبادة أسرار إليوسيس. إذ إن المشتركين فيها كانوا يمرحون ويفرحون تارة ويبكون ويحزنون تارة أخرى كما هي حال الأم ديميتير في بحثها عن طفلتها بيرسيفوني التي اختطفها إله العالم السفلى هاديس. وفي العالم السفلى تطلع الشمس وتسطع على العباد المخلصين المطلعين على أسرار إليوسيس دون غيرهم. هم فقط الذين يصلون ويجولون في مراعي بيرسيفوني عروس إله العالم السفلى، وهم وحدهم يشتركون في الرقصات والاحتفالات السرية متمتعين بالسعادة والخلود. ومما لا شك فيه أن هذا الاعتقاد في نعيم العالم السفلى المدخر لأتباع عبادة أسرار إليوسيس هو الذى أعطى لهذه العبادة أبعاداً جديدة وقوة وتأثيراً وإغراءً بحيث لم يكن

الطريق إلى العالم السفلى تخاطب حراس «بصيرة الذاكرة» من مركز الألووية قائلة: «إننى ابنة الأرض والسماء ذات النجوم، أتيت من منبت إلى وأنتم أنفسكم لتعرفون ذلك تمام المعرفة»^(١٨). وينبغي ألا يفتننا التنويه إلى الحقيقة الهامة وهى أن الحصول على صفة الخلود يستند أساساً إلى وجود عنصر ريانى فى طبيعة الروح الإنسانية. فاصل الإنسان كما نفهم من هذه الشذرات الأورفية هو نفس الأصل الذى يعطيه هيسودوس للآلهة.

ولقد لعبت هذه العقيدة الأورفية وتصورها لعالم السفلى دوراً حيويًا وتأثيراً ملموساً فى الفكر الإغريق منذ عصوره الكلاسيكية. إذ عثر علماء الآثار حديثاً فى مدينة فرسالوس بمنطقة ثيساليا على وعاء برنزي يرجع إلى منتصف القرن الرابع ق-م ويحتوى على لوح ذهبى يحل نقشاً عبارة عن مقطوعة شعرية تقول:

علي الجانب الأيمن من قصر هاديس ستجد ينبوعاً.

وبالقرب من هذا الينبوع تقف شجرة سرو بيضاء

احذر الاقتراب من هذا الينبوع. وبعد ذلك ستجد مجرىً رطباً ينبع من بحيرة الذاكرة يقف عليه الحراس وسيسالونك لماذا أتيت؟ فاكشف لهم النقاب عن الحقيقة السافرة كلها : قل لهم إننى ابن الأرض والسماء ذات النجوم حتى اسمى فهو من النجوم أيضاً.

لقد جف حلقى من الظلما فاسمحوا لى أن اشرب من ينبوعكم .

أهم ظاهرة تتسم بها الفترة القديمة فى التاريخ الإغريقى هى ظاهرة انتشار جمعيات أورفيوس وتنشئ تعاليم هذه العقيدة بين الناس. فهى التى عرفتهم بفكرة العنصر الإلهى فى الروح البشرية بمعنى أنها هى التى أوجدت نوعاً من القرابة بين الإنسان والإله. وجاء هذا المعنى بفضل القران المقدس الذى يربط بين حياة الإنسان إلى آفاق النشوة والوجد أو الانجذاب، وهو مستوى لم يصل إليه الإغريق من قبل . والعقيدة الأورفية هى التى وضعت حداً للصراع بين الجسد والروح فأوصت بإصرار على طهارة الجسد عن طريق مباشرة الطقوس والحفاظ على إقامتها حتى تتطهر الروح من دنس الذنوب. وهذه العقيدة هى التى فصلت الدين عن الدولة لأن الدين أصبح اهتماماً فردياً يشكل جانباً هاماً من الحياة اليومية لدى كل عضو من أعضاء الأخوة الأورفية. كانت الرسالة الأورفية تخاطب العالم كافة باعتبار أن مهمتها هى التبشير بالخلاص والتحذير من النشور عندما يقوم الحساب بعد الموت ويتم التطهير وتتوالى حياة بعد أخرى تمر فيها الروح وتحصل من خلالها على الخلود بفضل الطهارة^(١٩).

احتلت إذن فكرة الحياة فى العالم الآخر وخلود الروح فى العقيدة الأورفية مكانة أكثر بروزاً ، وتتخذ معنى أكثر وضوحاً منها فى أية عبادات أخرى قديمة عرفها الإغريق. ويبدو ذلك جلياً من الألواح التى عثر عليها فى جنوب إيطاليا - الإغريقى وكريت. فعلى هذه الألواح يرجع شذرات من نشيد طقسى نظم للطوائف الأورفية فى مطلع القرن الخامس ق. م^(٢٠). ومن الملاحظ أن الأفكار التى تعبر عنها هذه الشذرات تتمتع بقدر وافر من الخيال الدينى. فبعد أن تتجنب روح المتوفى مخاطر

حقيقى ولا يضمعون خشوعاً دينياً أو رهبة من الأشباح والأرواح^(٢٠).

يبدو أن هوميروس لم يكن يعرف الدنس (miasma) الناجم عن التعامل مع الموتى والذي يشير إليه هيسيونوس الذي تعتبر شهادته الأولى من نوعها إذ يقول: قد عاد لتوه من إحدى الجنائز لأنها تجلب سوء الحظ (الأعمال والأيام، بيت ٧٣٥). ومما لا شك فيه أن الاعتقاد فى أن الاتصال بالموتى يجلب الدنس على الأحياء فكرة قديمة جداً ليس فقط عند الإغريق بل ولدى شعوب قديمة أخرى. ولكنها كانت تظهر بوضوح فى فترة أخرى مما يعكس على عادات المجتمعات وتصرفات الأفراد تجاه الموتى. فعندما يسيطر هذا الاعتقاد على عقول الناس نجدهم يصدرين الأوامر ويستنصحن القوَّاثين بمنع دفن الموتى داخل المنازل أو حتى داخل أسوار المدينة. ومن ثم فإن دراسة عادات الدفن ونظام بناء القبور ومواقعها تسهم إسهاماً كبيراً فى محاولة استجلاء طبيعة العلاقة بين الأحياء وموتاهم.

ومن الملاحظ أن العالم الموكيئى. نسبة إلى الحضارة الموكيئية. كان على علاقة سلام ووثام مع موتاه إذ بنيت المقابر بالقرب من المنازل أى داخل أسوار المدينة. أما فى العصور الكلاسيكية فلقد سادت بين الإغريق عادة إبعاد الموتى إلى ما وراء أسوار المدينة ودفنهم فى «مدن» خاصة بهم فكلمة نكرو بوليس mekro polis تعنى مدينة الموتى، فى مقابل مدينة الأحياء. polis ولا تفسير لهذه الظاهرة سوى سيطرة مشاعر الخوف والتشاؤم والخزعبلات على عقول الأحياء وقلوبهم. فهم ربما قد عرفوا الشيء الكثير عن شرور الأشباح وغضب الأرواح وربما لم يعرفوا شيئاً عن انتشار الأوبئة بسبب التصاق

هنا ينتهى نقش فرسالوس الذى وصلنا بصورة مهلهلة. ولحسن الحظ وصلتنا لوحة أخرى من بيتيليا petelia بجنوب إيطاليا، جاءت وكأنها تكمل السطور الباقية من نفس فرسالوس إذ تقول:

«وسيسمحون لك بالشراب من الينبوع المقدس وعندئذ ستصبح السيد الحاكم بين الأبطال الآخرين».

فهذه إذن إرشادات أورفية لأرواح الموتى المسافرة إلى العالم الآخر أو هى «دليل السفر» Viaticum فى العالم السفلى فمن اتبع هداه ضمن الخلود^(٢١).

إن بقايا القبور الإغريقية وما تبقى من نقوش عليها لتشهد - مؤيدة مصادرها الأدبية - على اهتمام الإغريق القدماى بمسألة الحياة بعد الموت، وطبيعة الروح. على أية حال فإن سؤالاً هاماً يتبادر الآن إلى الأذهان ألا وهو: هل كان الشعور بالخوف أو الشعور بالاطمئنان والحب

هو السائد بين الإغريق فى تعاملهم مع أرواح موتاهم وأشباحهم؟ يرى غالبية الباحثين أن شعور الخوف هو الأكثر شيوعاً والأقدم وجوداً. بل وهو العامل الرئيسى فى نشأة عبادة الموتى حول القبور. بيد أن هؤلاء الباحثين أنفسهم لا ينفون وجود شعور الاطمئنان والحب أحياناً من جانب العباد نحو معبوديهم من موتى وأشباح. وجدير بالذكر أننا لانكاد نجد أية إشارة عند هوميروس للخوف من الأرواح والأشباح. فعلى الرغم من أن أوديسيوس يعترف صراحة بأن «خوفاً طفيفاً قد اعتوره» عندما احتشدت من حوله جماهير الأشباح فى العالم السفلى (الأوديسيا، الكتاب الحادى عشر بيت ٤٢)، بيد أننا نلاحظ أنه لا هوميروس ولا أبطاله يظهران أى خوف

أسوار المدينة التي أسسها هو نفسه.

وعندما كان نظام الحكم في ميجارا أرستقراطياً ودورياً - نسبة إلى السلالة الدورية - ذهب بعضهم ليستشير عرافة دلفي سعيّاً لفهم نبوءة غريبة لديهم تقول «ستزدهر مدينتكم إذ قبلتم الحوار مع العدد الأكبر». فآخذوا هذه النبوءة على أنها نصيحة من الإله أبوللون بإشراك عامة الشعب في أمور الدولة أي تحويل نظامهم السياسي من الأرستقراطية إلى الديمقراطية. ولكن المعنى الحقيقي للنبوءة كما اكتشف أهل ميجارا فيما بعد هو أن البشرية ستزداد عدداً إذا انضم الأموات إلى الأحياء. وهكذا قروا بناء القبور داخل أسوار مجلسهم وبذلك أشركوا موتاهم - وهم العدد الأكبر - في مناقشاتهم وخططهم الوطنية (٢٣).

وعندما كان الخوف يزداد ويتعمق الاعتقاد في حدوث دس عند التعامل مع أهل العالم الآخر، وعندما تتسارع دائرة الخزعيلات حول الأشباح والأرواح كان الناس يؤمنون بأنه حرام أن يكذب المرء أو يتكلم بسوء عن الموتى وأرواحهم فهم أفضل وأكثر قوة من الأحياء، الميت إذن أفضل من الحي وأقوى، هذا ما يذكره بلوتارخوس في مقطوعات اقتطفها من المؤلف يوديموس Eudemos الذي كتب «في الروح» ويقول يوديموس - وفقاً لما يرد عند بلوتارخوس - إن هذا الاعتقاد قديم قدم الزمن بحيث لا يمكن تأريخه بدقة (٢٤). ولا يمكننا أن نحدد الزمن الذي بدأ الناس فيه يطلقون على الأرواح صفة الأفضل hoi Kreittones وهي صفة توحى بالعبادة. وينقل بلوتارخوس أيضاً عن أرسطو الاعتقاد بأن الأموات هم الأفضل والأقوى من الأحياء beltiones kai kreittones ولكن أوديسيوس عند

المقابر بالمنازل. وينبغي ألا ننسى بعض الاستثناءات التي نستدل على وجودها في العالم الإغريقي. فمثلاً يرد عند بلوتارخوس أن المشرع ليكوجورجوس سمح للإسبريطيين بأن يدفنوا موتاهم داخل أسوار المدينة وأن تكون مقابرهم إلى جوار منازلهم وكان يقصد بذلك تخليص مواطنيه من المخاوف والخزعيلات. ومن ثم فإن عبادة الموتى في أسبرطة ترجع في شيوعها إلى عامل الحب لا الخوف على الأقل منذ القرن السادس ق. م. ولكن مثل هذه الاستثناءات ليست بالكثرة التي تخل بصدق القاعدة العامة وهي الخوف من الموتى ودغهم خارج الأسوار. فلقد طبقت هذه القاعدة بصورة مطلقة في أثينا إبان عصورها المتأخرة ذلك أن أفلاطون يحكي بأنه في العصور الباكورة سمح باختلاط المقابر بالمنازل (٢٥).

وسن قانون في مدينة سيكيون - كما يقول بلوتارخوس - يحرم دفن أي ميت داخل الأسوار. وهو قانون أوجيسته - كما يقول نفس الكاتب - مخاوف وخزعيلات قوية التأثير. بيد أن أهل سيكيون حرصوا في نفس الوقت أن يمنحوا شرف الدفن داخل أسوار المدينة وبصورة استثنائية لبطالهم أراتوس Aratos. فبعد أن استشاروا عرافة دلفي أحضروا عظام هذا البطل من الآخرين واختاروا أهم موقع في المدينة ليبنوا له فيه قبراً وكرموا مثواه باعتباره «المؤسس» Oikistes والمنقذ soter (٢٦). ولدينا أدلة كافية على أن مثل هذا الامتياز كان يمنح بصفة عامة لمؤسس أية مستعمرة حيث كان يعبد بوصفه بطلاً بعد موته. والعامل الرئيسي في هذه العبارة هو رغبة أفراد الشعب في أن يحتفظوا بروح هذا البطل المؤسس والمنوفا الحبيب. بينهم ومعهم داخل

انتشرت عادة بدائية وحشية تعرف باسم «ماسخالياسموس» (maschaliasmos) حيث كان القاتل بمقتضاها يحرص على قطع أوصال فريسته ولا سيما يده وقدماه ثم يوثقها برباط متين حول رقبته وذلك لكي يحول بين شبح القتيل وبين محاولة الانتقام أو الأخذ بالثأر لنفسه.

فأنتَ ينهض هذا القتيل من موته وقد فقد ذراعيه وقدميه؟! ومن المؤكد أنه يمكن مقارنة هذه العادة بأخرى شاعت بين الأستراليين البدائيين سكان البلاد الأصليين. إذ كان القاتل أيضاً يقطع إبهام القتيل حتى لا يستطيع شبحه أن يصيب القاتل بسهامه^(٢٦).

وفي ظل الاعتقاد في حياة القبور وفي البقاء بعد الموت كان لابد أن تكون لأرواح الموتى الهتها الخاصة الأكثر ملاءمة لظلام الموت وجو القبور، حتى تجد الأرواح ما يتلاءم مع طبيعتها وعالمها. ولا شك في أن الأفكار التي راجت في بلاد الإغريق حول الموت قد أثرت على نظرتهم للحياة. وفي الحقيقة نجد أن فكرة الموت وبقاء الروح بعده حية لها تأثيرات عميقة في سائر نواحي النشاط اليومي والأدبي والثقافي عبر كل العصور الإغريقية بل كان لذلك تأثير ملموس في النظريات الفلسفية، وهذه كلها أمور تحتاج لي وقفات متأنية بأننا

هوميروس هو أول من نطق بهذا المعنى حيث يخاطب المريية قائلاً إنه ليس من الحق أن يتعالى المرء على أناس قتلوا (الأديسيا الكتاب الثاني والعشرون. بيت ٤١٢)، وكان الخوف هنا من انتقام الآلهة nemesis.

ونلمح الخوف من انتقام الأشباح نفسها في العادة التي سادت بلاد الإغريق وكان الناس بمقتضاها يمرّون في صمت تام على القبور خشية أن يثير اللغو أشباح الموتى فتؤذي المارة^(٢٧). ويسجل سترابون شيوع هذه العادة في إريتريا Eretria بجزيرة إيوبيا حيث كان الناس يصمتون كلما اقتربوا من قبر - أو معبد - البطل ثاركيسوس^(٢٨).

وهكذا يتطور الأمر فيكتسب شبح الميت عند الإغريق لقب «الصامت» (Siggeilos) فيتحدث عنه بهذا اللقب أفراد عامة الشعب^(٢٩).

إنه لمن أكثر الظواهر البدائية شيوعاً وقديماً الاعتقاد باستمرار حياة الموتى في القبور، إذ يتهصّون منها أحياناً في هيئة جسدية كاملة إما ليمدوا يد العون لأصدقائهم المقربين أو لإنزال الضرر والأذى بالأعداء المكروهين. هكذا كان شبح أوريسطيس يتجول ليلاً في شوارع أثينا يضرب من يصادفه وينهب ما يجده. ولذلك

الهوامش :

M.P. Nilsson, A history of Greek Religion. Transl. by F.J. (١) Fielden (New York 1964), p. 102 - 103

(٢) يمكن الرد على هذا الجزء من كلام فاسارتل بالإشارة إلى أن أشعار هوميروس لا تعكس معتقدات العصر الموكيني إبان القرنين الثاني عشر والحادي عشر فقط وإنما تعكس أيضاً معتقدات العصر الذي عاش فيه هوميروس نفسه. وفي كثير

من الأحيان يصعب على الباحثين معرفة ما إذا كانت هذه الفكرة أو تلك تنتمي إلى عصر أبطال هوميروس أو إلى عصر الشاعر نفسه. والمحك الرئيسي في حكم مثل هذه الأمور الأخلاقية يتمثل في الاكتشافات الأثرية التي يتم التوصل إليها في مراكز الحضارة المينوية والموكينية. على أية حال عن الخط الزمني (anachronism) في ملحمتي هوميروس راجع:

أحمد عثمان : الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً. الطبعة

Gods (London 1962) p. 179 ff..

والرأى الطروح هنا يعنى أن فكرة خلود الروح ليست إغريقية أصيلة
لأن عبادة ديونيسيوس نفسها وقّدت إلى بلاد الاغريق من الشرق.

Farnell, op. cit., p. 402. (١٦)

J. E. harrison, prolegomena to the Study of religion (١٧)
(Cambridge 1903), P. 660 - 674.

Farnell, Op. cit., p. 375. (١٨)

N. M. Verdelis, Archaicologike Ephemeris (1950 - 1951) (١٩)
p. 99.

J. G. Frazer, the Belief in Immortality and the Worship (٢٠)
of the Dead (Vols III, London 1913) p. 152 - 8 cf. Far-
nell, op. cit., p.347.

Plato, Minos, 315D. (٢١)

Plut., Vit. Arat., 53, Polyb., VIII 14. (٢٢)

Paus., I 43.3, cf. G. Méautis, L'Oedipe à Colone et le (٢٣)
culte des heros (neu chateil 1940) p. 9.

Plut., Consol. ad Apoll., 27, p. 115 B. (٢٤)

I bidem. (٢٥)

Schol. Aristoph. AV. 1490, Hesych. S.V. Kreittones. (٢٦)

Strabo, P. 404. (٢٧)

Farnell, op. cit., p. 100 - 101. (٢٨)

Nilsson, op. cit., p. 100 - 101. (٢٩)

الثانية (إدار المعارف، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٧ وما يليها.

L. R. Farell, Greek Hero - cults and Ideas of (٢)
immortality (Oford 1921), p. 3.

Nilsson, op. cit./ p. 139. (٤)

Farnell, op. cit. ip. 5 - 7 . (٥)

(٦) إلبينور هو أحد رفاق أوديسيوس وكانت الساحرة كيركي قد
مسمّخته خنزيراً ثم أعانته إنساناً مرة أخرى. ذلك أنه كان قد
أسرف في شرب الخمر فوق سقف كيركي فوقع وانكسرت
رقبته. المهم أن شبيهه كان أول الأئسباح التي التقى بها
أوديسيوس في العالم الآخر.

Farnell, op.cit., p.9. (٨)

Hom., od. xi 473 - 6. (٩)

Nilsson, op. cit., p. 137 - 8. (١٠)

Plut., Consol.ad Apoll.,113. (١١)

Farnell,op.cit. .p. 346-7. (١٢)

Nilsson, op. .p. 212-3. (١٣)

Farnill,op.cit.,p. 374 -5,Idem,The Cults of the Greek (١٤)

States (V vols,oxford university press 1896 - 1909) vol. Vp.
107 -8, 150 -151, 161 - 172. (١٥)

E.Rohde, psyché. The cult of souls and Belief in Im-
mortality among the Greeks. Transl. from the 18 th ed.
by. W.B. hillis (London 1925) p.253 ff.,ch. Nilsson, op.
cit., p. 209 - 211, W.K.C. Guthrie, the Greeks and their



مع الاعتراف لکھنؤ سید احسان

منيرة عبد المنعم كروان

إن عادات الدفن التي مارسها الإنسان منذ العصر الباليوليثي تدل على اعتقاده بأن الموت ليس نهاية للوجود الإنساني، بل إن الموتى سيواصلون حياتهم في مكان ما بشكل ما إلى أبد الأبد. ولقد كان الإيمان بوجود حياة أخرى بعد الموت عقيدة سائدة في معظم الحضارات التي عرفها التاريخ الإنساني وإن اختلف كل شعب عن غيره في تصويره لهذه الحياة طبقاً لشخصيته ومفاهيمه الحضارية.



فمنذ أن أدرك الإنسان حتمية الموت، شغل تفكيره بمشكلة ما بعد الموت، لأنه لم يستطع، بل لنقل لم يشأ أن يؤمن بفكرة أنه بموته يتعدم وجوده تماماً ويتلاشى كأنه لم يكن التفكير في الحياة الأخرى أو الوجود بعد الموت فيه كذلك تأكيد لأهمية الحياة الأولى، فلو أن حياة البشر انتهت بموتهم لكانت الحياة نوعاً من العبث الذي لامتعى له ولا هدف.

<http://Archivebeta.Sakimil.com>

العالم الآخر في الفكر الإغريقي

ولقد شغل التفكير في العالم الآخر، عالم ما بعد الموت، ذهن الإنسان في كل زمان ومكان. ورغم أن كل شعب اختلف عن الآخرين في تصويره لذلك العالم، فإن الأغلبية قد أجمعت على وجوده وأطلقت لنفسها عنان التفكير في محاولة رسم صورته وتحديد التفاصيل.

ولقد كان هوميروس هو أول من قدم للإغريق تصويره لهذا العالم، وحكى لهم قصة خلقه. ففي ملحمة «الإلياذة» يحكى بوسيدون قصة خلق الكون فيقول إن الإخوة الثلاثة زيوس و هاديس و بوسيدون ولدوا من كرونوس وريا وقسمت بينهم جميع الأشياء، فأخذ كل منهم منطقته المخصصة له عن طريق القرعة، فكان البحر من نصيب بوسيدون وكانت السماء الفسيحة

والأثير من نصيب زيوس، أما الظلام الدامس فكان من نصيب هاديس.

فأول ملاحظ الصورة التي يرسمها هوميروس للعالم الآخر هو الإنطلام، فالشمس الساطعة لا تصافح أشعتها وجوه الموتى سواء في صعودها إلى كبد السماء أو حينما تهبط مرة أخرى إلى حضن الأرض، إنما يلف الموتى التمساء ظلام حالك.

والسمة الثانية للعالم الآخر عند هوميروس هي الكآبة. فعندما يلتقي لوسيوس بروج العراف تيرسياس، يبادره العراف بقوله:

«ما خطبك أيها التمس، لماذا تركت ضوء الشمس وقدمت إلى هنا، لترى الموتى ومنطقة لا مرح فيها؟»

فملكة الموتى، كما يصورها هوميروس مكان كئيب لايسر القلب أو العين، مكان لا يعرف المرح ولا السعادة إليه طريقا.

ولقد تصور هوميروس أيضا أن العالم الآخر يقع في مكان قصي في أعماق الأرض، وأن هناك العديد من الصعاب والعقبات التي تجعل من المستحيل على غير الموتى أن يصلوا إليه، بل إن الموتى أنفسهم يصلون إليه بشق الأنفس.

كما تصور أن الموتى يحيون في العالم الآخر على هيئة أطيايف، إنهم يشبهون في شكلهم العام ما كانوا عليه قبل الموت. بل يلبسون الملابس نفسها التي اعتادوا لبسها في أثناء حياتهم، لكنهم مجرد «أطيايف» فاقدة لكل القوة التي كانت تسري في عروقهم قبل الموت، وهو بالقطع شكل من أشكال الوجود يناقض تماما ما كان

عليه للحاربون الآخيون الذين يصورهم هوميروس في ملاحمه. لذلك كان من الطبيعي أن يتنى لأخيلئوس لو ظل يعيش فوق الأرض، وأن عمل أجيرا في خدمة آخر مهما كان حقيرا ضئيل الرزق، على أن يكون سيذا على جميع الموتى في العالم الآخر.

وينقسم العالم الآخر عند هوميروس إلى قسمين: القسم الأول للعقاب، حيث يعاقب فيه أولئك الذين ارتكبوا جرائم في حق الآلهة، مثل سيريفوس وتانتالوس وتيتئوس والقسم الثاني للثواب فهو يشير إلى مكان يحيا فيه الأخيار يسمى «السهل الألويسي»، حيث تسير الحياة في سهولة ويسر. كما يشير إلى مكان آخر بهيج تسكنه أرواح الأبطال ويسمى «جزر المباركين»، حيث تثبت أجمل الزهور. ويمكننا أن نحكم على الصورة التي رسمها هوميروس للعالم الآخر بأنها صورة ضبابية، فلا يمكن أن تلمح فيها كتيبه تصوراً لتفاصيل حياة الموتى في عالمهم، كيف يقضون أوقاتهم في هذا العالم وماذا يفعلون في حياتهم اليومية؟ وما هي الأسس الأخلاقية التي بناءً عليها تم تحديد المكان الذي سوف تسكنه أرواح الموتى، وهل هناك اختلاف في درجات المصير الواحد، العقاب والثواب؟

ولقد ظلت هذه الصورة الهومرية الضبابية للعالم الآخر سائدة ربحا من الزمن، لكنها بدأت تتغير وبدأت معالمها تتضح بالتدريج، فقد ساعدت العبادات السرية المعروفة بالأسرار في زيادة وضوح معالم الآخر في ذهن الإغريق إذ كان هدف هذه العبادات هو ضمان حياة سعيدة للإنسان فيما بعد الموت وكان أشهر هذه العبادات «الأيوسية» و«الأورفية». وعلى الرغم من اشتراك «الأيوسية» و«الأورفية» في الهدف

ويعتقد جلبرت مورى G.Murray أن العقيدة الأورفية قد ظهرت كرد فعل للإحياءات والهزائم التي لوت القرن السادس ق. م بعد انحسار موجة إقامة المستعمرات، والحروب التي عكرت صفو الحياة فى معظم المدن الإغريقية، فانبثقت حركة دينية قوية، تبلورت فى العقيدة الأورفية، كمحاولة للتسامى على الواقع المرير والتطلع لحياة أخرى بعد الموت ينعم فيها الأتقياء بخلود أبدي ويشقى فيها الأشرار بعدذاب مقيم. بعبارة أخرى لا يمكننا دراسة العقيدة الأورفية كظاهرة دينية منفصلة؛ ولكن يجب أن نوضع فى السياق العام لتلك الفترة باعتبارها صورة للتعدد الذى شهدته المرحلة على الديانة السلفية التقليدية.

ولقد جعلت العقيدة الأورفية جل اهتمامها منصبا على الحياة بعد الموت. وكان شغلها الشاغل كيف تصل الروح بسلام إلى العالم الآخر دون أن تتخبط فى الدروب المتشابكة، ودون أن تحيد عن طريقها وسط الممرات المتشابهة. فكان على معلمى الأورفية أن يلقنوا الروح ما ستفعله لتهدب بسلام، وما سوف تقوله لحراس العالم الآخر حتى يسمحوا لها بالمرور والاستقرار فى أرض الأبدية والخلود.

ولقد تبلورت هذه التعليمات فيما يسمى «الأكواح الذهبية» أو «الأكواح الأورفية»، التى توضع مع الميت فى قبره أو تعلق فى عنقه على هيئة تماثل لتكن مرشدة فى عملية النزول للعالم الآخر، وهى تشبه إلى حد بعيد «كتاب الموتى» الذى حرص المصريون القدماء على وضع بعض نصوصه مع موتاهم فى القبور للهدى ذات.

واهتمامهما بمصير الإنسان فى العالم الآخر، فإن بينهما اختلافات جذرية.

فالإليوسية مجموعة من الطقوس والممارسات تعد من يقوم بها بحياة سعيدة بعد الموت. فى حين كانت الأورفية نمطاً للحياة يستطيع من يسير على هده أن يطمح فى التخلص من عنصر الشر فى تكوينه لتسمو روحه، وهكذا ينال المصير الأفضل بعد الموت. فالأسرار الإليوسية لا تلزم اتباعها ومريديها بسلوك معين فى حياتهم اليومية، وإنما هى مجموعة من الشعارات والطقوس التى يقال أن من يقوم بها ينال السعادة فى العالم الآخر أيا كان سلوكه فى الحياة. لذلك ثارت حولها التساؤلات المستنكرة. يقول أحد الفلاسفة ساخرا «هل ينعم لص فاجر بحياة سعيدة فى العالم الآخر لمجرد أنه حفظ هذه التعاويذ وقام بإداء هذه الطقوس فى حين يحرم من ذلك المصير رجل صالح لمجرد أنه لم يقم بها؟» وكما سخر منها كذلك لشاعر الكوميدي الشهير أرسطوفانيس فى مسرحياته.

أما جوهر العقيدة الأورفية فيمكن فى فكرة أن الإنسان قد خلق من عنصرى الخير والشر وأنه يجب عليه أن يتبع نظاما يوميا حافلا بالنوامى الأخلاقية كى يقضى على عنصر الشر فى نفسه، ومن ثم ينال الخلود الإلهى بعد موته.

ويعتقد معظم العلماء أن العقيدة الأورفية بدأت تتلمس طريقها إلى الوجود مع بدايات القرن السادس ق.م، وأنها صارت فى القرنين الخامس والرابع ق.م أقوى المذاهب الدينية وأكثرها تأثيرا. وتجمع الآراء على أن كثيرا من تعاليم الأورفية إن لم تكن كلها، مأخوذة عن الديانة المصرية القديمة.

ملا ضوء الشمس الساطع المكان الذي بدأت تكسوه الألوان المبهجة وشذى الزهور ورائحة البخور، ولم يعد الموتى أشباحا وأطيافا شاردة الذهن هائمة على وجوهها، بل اكتست العظام لحما وديت فى الأجساد الحيوية. أى انقلب الموت إلى حياة تسرى فى الأوصال. بل إن انغام الموسيقى بدأت تتسلل إلى عالم الموتى لتحيله إلى عالم يلفه المرح والبهجة بعد أن كان المرح لا يعرف إليه طريقا.

وهذه الصورة الوردية التى رسمها بندوراس لنوع الحياة التى تنتظر الأخيار لا تعنى أنه لم يتصور بالتحديد الجانب الآخر للعالم الآخر وتعنى به العقاب. فهو يصف العذاب المقيم الذى لا تستطيع عين أن تراه والذى تناله الأرواح الشريرة.

وتجلت هذه الرؤية المحددة للعالم الآخر فيما رسمه الرسام الشهير بوليجنوتوس وكان معاصرا لبندوراس - عندما رسم على إحدى قاعات معبد دلى صورة لزارة أوديسيوس للعالم الآخر تلك الصورة التى وصفها هوميروس فى الأوديسا «غير أن الصورة التى رسمها بوليجنوتوس جات مخالفة تماما لما صور هوميروس، لأنها كانت انعكاسا لما ساد المجتمع من أفكار جديدة ابتلعتها العقيدة الأورفية والمذاهب الفلسفية المعاصرة. لذلك جاء تصويره للعالم الآخر مليئا بالفتيات الجميلات المتوجات بالورود والأزهار يلهن فى مرح وصخب، كما رسم المباح الذى يتمتع بها الموتى.

ولم يغفل بوليجنوتوس تصوير من يسامون العذاب فى العالم الآخر. فيصور تانتالوس و سيزيفوس و تيتيوس الذين وصفهم هوميروس من

ولقد ساعدت العقيدة الأورفية فى توضيح معالم صورة العالم الآخر فى ذهن الإغريق فبدلا من تلك الصورة الهلامية التى يلفها الضباب والتى رسمها هوميروس وصفت الأرواح الأورفية العالم الآخر بدقة، وتصورت أنه يشبه الأرض التى نحيا عليها، لكن أكثر جمالا وروعة، ملئ بعيون الماء والأشجار، ولم يعد الموتى أطيافا هزيلة تعهم بكلمات غير مفهومة لكنهم أصبحوا فى حالة أشبه بحالتهم وهم أحياء. لذلك لم يكن من المستغرب أن يصف شاعر مثل بندوراس (٥١٨- ٤٣٨ ق.م) تلك الحياة التى سبحها الأبرار فى النعيم بتفصيلاتها الدقيقة.

ففى إحدى الشذرات الباقية من «المراثى» يقول بندوراس عن اتباع العقيدة الأورفية:

«مبارك هو ذلك الذى تلقى هزم الأسرار قبل موته، لأنه قد عرف نهاية الحياة وعرف أصولها الإلهية التى وضعها زيوس. لذلك قبانه سينعم بضوء الشمس الساطع حين يسود عالمنا الظلام. وتمتد المروج مليئة بالزهور القرمزية أمام مدينتهم حيث الظلال الوارفة التى تنتشرها أشجار البخور، وحيث تطرح الأشجار ثمارا من ذهب. وسوف ينعمون بحياتهم فيركب بعضهم الخيل ويشاركون فى الاحتفالات الرياضية فى حين يلعب بعضهم النرد، بينما يجد آخرون لذتهم فى العزف على الهارب. وتشبع بينهم البهجة وتفوح الأرض بعبق جميل، بينما هم يغدون من كل فج ويتزاحمون حول مذابح الآلهة.

هذه بالقطع صورة جديدة للعالم الآخر مختلفة تماما عما جاء فى ملاحم هوميروس فبدلا من الظلمة والكآبة.

معاصريه، لأنه اعتبره المكان الذي ينال فيه الحكماء ما كانوا ييغون من نقاء بعد أن يتخلصوا من صحبة الجسد. وهذا التصور المثالي للموت الذي جاء على لسان سقراط مبعثه نظرية افلاطون القائلة بثنائية تركيبة الإنسان: جسد فان وروح خالدة.

ولقد آمن افلاطون أنه في أثناء حياة الإنسان يحاول الجسد أن يهبط بالروح إلى عالم اللذات الحسية، بينما تحاول الروح أن تسمو بالجسد إلى عالم الروحانيات والمثل. ومن ثم نظر إلى الموت على أنه انتصار للروح، تهبط بعده إلى العالم الذي يمكنها أن تعيش فيه مع مثيلاتها في نقاء خالص وخلود أبدي. ولقد تأثر افلاطون بالعقيدة الأورفية التي كانت متأثرة بدورها بالديانة المصرية القديمة، لذلك جاء وصفه للعالم الآخر قريباً من التصور المصري.

فقد تصور أن الطريق إلى عالم الموتى مليء بالصعاب وبه العديد من الطرق المتشعبة والمتشابهة، لذلك كان من الضروري أن يصحب الموتى مرشد يذلهم على الطريق حتى لا تنوء الروح في الطرقات، وهو نفس التصور المصري. كما جاء تصويره لعملية محاكمة الموتى على درجة كبيرة من التجديد والوضوح، فهناك ثلاثة قضاة يحاكمون الموتى: مينوس و ردامانتوس و إياكوس ولكل منهم اختصاصه فردامانتوس يحاكم الاسيويين وإياكوس يحاكم الاربيين، بينما تحال إلي مينوس تلك الاحكام التي لا يصل فيها أحدهم إلى قرار محدد.

ويعد إعلان الحكم وتحديد المصير يسير المأوى في الطريق المؤدى إلى حيث يستقرون في حياة ما بعد

قبل لكنه يضيف إليهم آخرين يعاقبون على أساس أخلاقي بحث: فالابن الذي لم يرح أبويه يعاقب، وأولئك الذين لم يتلقوا تعاليم الأورفية بحمل الماء في أنية مكسورة. وهناك عائلة كاملة تصب الماء في جرار مثقوبة لأنها كانت تستخف بتلك الشعائر والطقوس في أثناء حياتها.

تعتبر العقيدة الأورفية خطوة كبرى في تطور الديانة الإغريقية، وفي تاريخ الفكر الديني عامة؛ لأنها أكدت على العلاقة بين أفعال الإنسان في حياته ومصيره فيما بعد الموت. فقد كانت الآلهة هي المحور الأساسي عند هوميروس الذي يحدد مصير الإنسان في العالم الآخر: فمن ينحدر من سلالتهم أو يرتبط معهم بصلة النسب ينال المصير الأفضل في السهل الأيوسى وفي جزر المباركين (مثل مينيلالوس) ومن يخطئ في حقهم يعاقب أشد العقاب (مثل تانثالوس و سيزيفوس و تيتيوس). أما الأسرار أو العقيدة الأيوسية فقد استبدلت بشرط الانتساب للكلية لينال المصير الأفضل بعد الموت، شرط تلقى هذه الأسرار، وبذلك اتسع الأمل في أن ينعم قطاع أكبر من البشر بحياتهم في العالم الآخر، وأصبح من حق كل من تلقى تعاليم الأيوسية أن يأمل في مصير أفضل وحياة أسعد بعد الموت. ولم يظهر التأكيد على الجانب الأخلاقي والارتباط بين سلوكيات الإنسان في حياته ومصيره في العالم الآخر سوى في العقيدة الأورفية، لذلك كانت الأورفية علامة بارزة في تاريخ تطور الفكر الديني الإغريقي.

أما سقراط - الفيلسوف الشهير - فقد أضفى مزيداً من الرومانسية على صورة العالم الآخر في ذهن

رأس، ثم أصبح فيعاً بعد يصور وله ثلاثة رؤوس مخفية وتخرج الثعابين من رقبته وتظهر.

والعالم الآخر مملكة يعيش فيها الموتى، ويقوم بإدارة مقاليد الحكم فيها مجموعة كبيرة من الآلهة، على رأسهم زيوس. فقد عبد الإغريق زيوس باعتباره كبير الآلهة، وباعتباره إله السموات والمتحكم في البرق والرعد، كما عبده تحت اسم Zeus Meilichios باعتباره إلهاً للعالم الآخر فهو كما تصوره يحاكم الموتى ويحاسبهم على أثامهم ويحدد لهم مصائرهم.

أما الإله هاديس فيجلس على عرش مملكة الموتى ويحاط به زوجته بيرسيغوني. وصورته يحيطها الغموض والرهبة بسبب ذلك الخوف الغريزي الذي يشعر به الأحياء تجاه الموت. ومن اللافت للنظر أن الإغريق كانوا يقيمون القرابين للإله هاديس بينما هم يشيخون بوجوههم إلى الخلف، وكأنهم يقولون أن هاديس هو الإله الذي لا يجب أحد النظر إلى وجهه، إنه إله الموت الذي يبعث ذكره الرب في القلوب.

والإله هاديس عند التراجيدي ايسخولوس إله عظيم عادل يحاسب رعيته من الموتى بما قاموا به من أعمال في نيامهم، فهو لا يعاقبهم أو يكافئهم كيما انتق، كما أنه لا يتركهم دون حساب أو جزاء. لذلك يقول عنه الكورس في إحدى المسرحيات:

وإن هاديس العظيم هو محاسب الفنانين

في العالم الواقع تحت الأرض، فهو يراقب كل شيء بعقله، كلوح تسجل عليه الكتابة.

أما بيرسيغوني شريكة هاديس في عرشه فهي ابنة الربة ديمتير الشهيرة، ربة الخصب والنماء والزراعة

الموت. فالأخيار يسلكون الطريق الآمن الصاعد إلى السماء، بينما يسلك الأشرار الطريق الأسير المؤدي إلى تلك الحفرة التي لا نهاية لها، تارتاروس. وهو في وصفه هذا يقترب كثيراً من تصور المصري للعالم الآخر والطرق المؤدية إلى حقول الأبرار وإلى الجحيم.

وحسب التصور الإغريقي فإن رحلة الإنسان إلى العالم الآخر تبدأ بزيارة إله الموت له. وإله الموت، شنتاوس، هو ابن ربة الليل، وشقيق إله النوم، وهو مكروه من الجميع، بشراً وآلهة، لقسوة قلبه، فهو لا يرحم صغيراً أو ضعيفاً، بل يفرق بين الأم ووليدها، وبين الولد وأبيه وبين الزوج وزوجته. وهو لا يستمع لتوسلات الملتاعين، بل يأتي بمنظره المرعب وملابسه السوداء حاملاً سيفه البتار، ليحيل الحياة إلى موت؛ فاستحق بذلك كرامة الجميع. وهو ذو وجه عبوس، إذ تلعب عيناه ببريق أسود مخيف من تحت حاجبيه المعقدين وجبينه المقطب. ولقد تخيله الإغريق بجنائحين، وذلك على ما يبدو كي تسهل حركته، ويستطيع أداء مهمته في كل مكان.

وحين يأتي الموت للإنسان تنتهي صلته بعالم الأحياء وتبدأ رحلته إلى العالم الآخر، قاطعاً ذلك الطريق البغيض المليء بالعقبات. وأول هذه العقبات نهر ستيكس (ومعناه الكربة) الذي يعبره الموتى بمساعدة الملاح العبوس خارون، الذي يصيح في وجه كل من يتلصق في ركوب قاربه العتيق. وعلى بوابات مملكة الموتى يريض تلك المخلوق البشع كريبيروس ليمنع كل من يحاول الهروب من العالم الآخر ويفتك بكل من يحاول دخول عالم الموتى وهو على قيد الحياة. ولقد صورت الأساطير كريبيروس في صورة كلب ضخم له مائة

اختصاصهم ويجعلهم لكل إنسان يقع عليه ظلم، فهمتهم تأخذ في الاتساع لتشمل عقاب كل من يخرق ناموس الكون. فعندما تقع جريمة ما أو يرتكب أحدهم خطيئة من الخطايا يرسل بهن هاديس - إله الموتى - كي ينتقم ممن يرتكبون الجرائم ويقترون الخطايا.

لقد آمن الإغريق - مثلهم مثل بعض الشعوب الأخرى - بأن دورة الحياة والموت تجمع بين عالمي الأحياء والموتى في تناغم تام واتساق مذهل، فإن الأرض، الأم التي تلد الأشياء جميعا من إنسان وحيوان ونبات، تتعهدهم بالعتاة والرعاية وتمنحهم القوة ثم لا تلبث أن تجمعهم في رحمها مرة أخرى، لتعيد عملية الميلاد مرة ثانية. ويكرر الميلاد والحصاد ما دامت الحياة مستمرة.

ولقد أزال هذا التصور لدورة الحياة رهبة الموت من نفس البشر إلى حد كبير، لأن الموت لا يكون حينئذ النهاية المطلقة التي لا شيء بعدها سوى العدم، بل أن الحياة تتجدد مع كل ميلاد جديد.

وعندما تنتهي حياة الإنسان تضعه الأرض بين جناتها، حيث يحيا في عالم آخر خاص بالموتى. ورغم بعد الشقة بين عالم الأحياء وعالم الموتى، ورغم تصور الإنسان لوجود الكثير من العقوبات والأخطار التي تقع بينهما، فإن الخيال الإنساني تخطى كل ذلك وإقام علاقة مباشرة بين العالمين. لذلك عرفت كثير من الحضارات ما يعرف بقمصم النزول، أي نزول بعض الأحياء، لسبب أو آخر، إلى عالم الموتى والعودة مرة أخرى إلى عالم الأحياء سالمين.

واقدم هذه الرحلات التي حفظتها لنا الوثائق الأدبية رحلة الإله عشتار زوجة الإله تموز إلى مملكة الموتى

والخير. ولكن طبيعة دورها كمملكة للعالم الآخر وعلاقتها بأعضاء مملكتها من الموتى، هي جوانب ما تزال غامضة إلى حد بعيد؛ إذ لم يوضح تفصيلاتها الموروث الأسطوري ولا الموروث الإغريقي، فلا تزيد الإشارات التي ترد حولها في المسرحيات عن وصفها بأنها «زوجة هاديس وابنة ديميتر»، أو «أنها سيدة العالم السفلي»، دون أن تضيف مزيدا من التفاصيل عن دورها كمملكة للعالم الآخر. والموقف جد مختلف بالنسبة لإله آخر من آلهة العالم الآخر، إنه هرميس الذي تسبب الأساطير الإغريقية وكذلك المسرحيات في الإشارة إليه وتوضيح طبيعة دوره وعلاقته بعالم الموتى فلم يكن هرميس إلهًا للتجار والرحالة والمصوص فقط؛ بل كان «سيد الموتى» الذي يقودهم في دروب العالم الآخر المتشابهة ومسالك المتشعبة. وهو أيضا الذي يقود أرواح الموتى إذا ما دعت الضرورة إلى صعودها إلى عالم الأحياء.

أما «الإيريفيات» ربات الانتقام اللاتي كن يسكنن هاديس المظلم فقد كن يسبين الذعر والهلع لكل من يسمع اسمهن. ولقد اختلفت الآراء بشأن نسبهن. فاتباع العقيدة الأورفية يعتقدون أنهن بنات زيوس و برسيقوني أو هاديس و برسيقوني. لكن اتجاها آخر يحيط مولدهن بالغموض ويتصور أن وجودهن قديم قدم الزمن نفسه وأنهن أسبق في الوجود من زيوس ومن آلهة الأوليمبوس أجمعين. والإيريفيات - كما تقدمهم المصادر الأثرية والأدبية - ثلاث من حيث العدد، لكنهن يعملن كفريق متجانس.

ويبينما يقتصر إيسخولوس مهمته على الانتقام ممن أهدر دم ذوي القربى، يوسع سوفوكليس دائرة

اليوم الأول من العام الجديد، حتى تتمكن أرواح الموتى من رؤية طريقها بوضوح أثناء صعودها إلى عالم الأحياء وعند عودتها إلى عالمها مرة أخرى. كما ساد اعتقاد بين الفرس بأن أرواح الموتى تصعد إلى عالم الأحياء أثناء العيد الذي أطلقوا عليه Trajan، كما تصور الرومان أن أرواح الموتى تصعد أيضا إلى عالم الأحياء أثناء العيد المسمى Lemuris. بل إن عالم الاجتماع الكبير فريزر G.Frazer يورد العديد من الأمثلة التي تؤكد إيمان شعوب عديدة بمثل هذه الفكرة حتى يومنا هذا. كما تؤكد السيدة هاريسون Harrison استمرارية وجود مثل هذا الاعتقاد من خلال بعض الطقوس والشعائر التي ما تزال تمارس حتى الآن في بلاد عديدة.

ومن أشهر الأعياد الإغريقية التي تصور الأحياء أن أرواح الموتى تصعد خلالها للاحتفاظ بالأحياء، عيد الإلفيسيفيا وكان يستمر لمدة ثلاثة أيام. وبعد انتهاء نهار اليوم الثالث للعيد كان الجميع ينهزمون في طرد الأرواح لتتزل مرة أخرى إلى عالمها بعد أن انتهى العيد.

وكما نعرف من تاريخ الإغريق وكما تؤكد لنا المصادر الأدبية، كانت أرواح الموتى - جنباً إلى جنب مع الآلهة - هي أول ما يلجأ الإغريق في أوقات المحن والازمات متضرعين إليها أن تقف بجانبهم وتد لهم يد العون والمساعدة. فلقد آمن الإغريق أن الموتى لهم أياديهم البيضاء التي تمتد بالمساعدة للأحياء، كما أن لهم أيادي تمتد بالبطش والأذى لمن لا يوقرهم ويظهر لهم الاحترام الواجب. وتحفل المصادر أياًدى تمتد بالبطش والأذى لمن لا يوقرهم ويظهر لهم الاحترام الواجب. وتحفل المصادر التاريخية الإغريقية بأسماء العديد من

«أو عالم اللارجة» كما تسميه المصادر السومرية والبابلية. كما يحفل التراث الإغريقي بقصص نزول بعض الأحياء إلى عالم الظلمات والعودة مرة أخرى إلى النور. ومن أشهر هذه الرحلات، رحلة أوديسيوس التي يصفها هوميروس في الأديسيا. ويورد لها الأنشودة الحادية عشرة ليصف تلك الرحلة ويتحدث عن قابلهم أوديسيوس في العالم الآخر وما شاهده فيه. كما تورد لنا الأساطير الإغريقية قصة نزول أورفيوس إلى مملكة الموتى محاولاً استعادة زوجته يوروديسكي التي ماتت إثر لدغة حية سامة لها.

وهناك أيضاً قصة نزول هيراكليس إلى العالم الآخر. فقد كلف - من ضمن المهام الاثنتي عشرة الخارقة - أن يحضر الكلب - كريبوس الهيب المكلف بحراسة بوابة العالم الآخر. ورغم ضراوة الصراع ينجح هيراكليس في الإمساك بالكلب كريبوس ويعود إلى ساحة الملك يورشميوس، الذي كلفه بتلك المهام، وخلفه تلك الغنيمة الثمينة التي تجسد انتصاره على عالم الأموات، بعد أن أصبح قوة لا تقهر في عالم الأحياء.

وإذا كان التراث الأدبي والأسطوري الإغريقي حافلاً بقصص نزول البعض إلى عالم الموتى، فإن فكرة صعود أرواح الموتى إلى عالم الأحياء، تعد من الأفكار التي آمن بها الإغريق وكذلك بعض الشعوب الأخرى. فقد ساد في بابل اعتقاد بأن الموتى يصعدون إلى العالم العلوي، عالم الأحياء، ويأكلون من القرايين التي تَقْدَم سنوياً في ذكرى الإله قسور، إله الخصب و (النماء) وذلك في شهر أغسطس (آب) من كل عام.

كما آمن المصريون القدماء بهذه الفكرة نفسها بل واعتادوا إشعال المصابيح في اليوم الأخير من العام وفي

يستطلع الإنسان رغم كثرة منجزاته وعظمتها - أن يجد له
علاجاً أو يقلت من بين براثنه. لذا لم يجد الإنسان - في
معظم الحضارات - سبيلاً أمامه سوى أن يامل في أن
تستمر حياته بعد موته في عالم آخر، اختلفت الشعوب
في تصورها له وفي كيفية حياة الإنسان فيه، وفي أسس
تحديد المصير فيه ثواباً وعقاباً، لكنها اتفقت على وجوده.

الشخصيات التاريخية والأسطورية التي قدسها الإغريق
بعد موتها وعيادها كأبطال أو كاتصاف الهة.

لقد ظل الموت لغزاً محيراً لا تستطيع عقول البشر أن
تفسره ورغم تعدد النظريات والمذاهب الفلسفية
والمعتقدات الدينية التي تناولت ظاهرة الموت؛ فقد ظل
الموت غامضاً، وسيظل كذلك لأنه الشيء الوحيد الذي لم



سمية يحيى رمضان



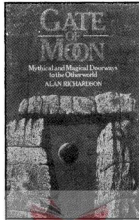
بوابة القمر

يشكل عرض هذا الكتاب - الذى تدرجه المكتبات الغربية تحت تصنيف «سحر وغيبيات» - صعوبة من نوع خاص. فهو مثل سائر هذه الكتب المضطلة بالعلم الآخر شيق وسهل القراءة، إلا أن مرجعياته المتعددة من أسطورة وملحمة وخرافة وعلم نفس وكابالا يهودية وأديان هندية وتصوف إسلامى، لا تُسدعى بشكل يفيد الأطروحة الرئيسية مباشرة، فى الوقت نفسه الذى تعمل فيه مثل هذه الإحالات على شحذ خيال القارئ دون أن تشبع عقله تماماً. وعلى كل حال فإن النقطة التى يركز عليها كتاب الآن ريتشاردسون هى أسطورة الملك آرثر وفى فرسان المائدة المستديرة، التى يتطرق من خلالها الكاتب إلى عرض وجهة نظره فى قضية السيادة المرتقبة للمبدأ الأنثوى (The-Feminine Principle) وطبيعة البحث الذى بدأه فرسان آرثر عن الكائن للقدسة (التي شرب بها المسيح فى العشاء المقدس)، كما أنه يستعرض من خلال الأسطورة نفسها رأيه فى موضوع السحر والعصر الجديد الذى يوشك عالم اليوم أن يولد فيه. والكتاب مثير للاهتمام من حيث هو مصدر يدلنا على رموز وأنماط اعتمد عليها الفكر الأوربى فى الكثير من محاور مخيلته التى طالما أبهرتنا تجلياتها العملية، وبالذات فى مجالات علوم النفس والعلوم الاجتماعية من ميثولوجيا وأنتروبولوجيا.

وأسطورة آرثر تحكى عن مجموعة من البشر عاشت فى مدينة طويابويه (كاميلوت) التى يعتبرها الكاتب نموذجاً أصلياً أو بدئياً على غرار فكرة يونج عن هذه النماذج، أى أنها رموز تآصلت فى اللاشعور الجمعى تعاد صياغتها ككلمة كانت بنا حاجة لذلك ^(١) وبالتالى فإن أبطال مثل هذه الأساطير لا يموتون

السخرية في محافل المثقفين الماديين^(٢) والرحلة التي يقوم بها فرسان المائدة المستديرة بالرغم من أنها رحلة حقيقية، إلا أنها تحمل معاني الرحلة الأخرى التي نعرفها نحن على أنها الدرب أو الطريق الصوفي؛ فلا تنجلي الحقيقة ولا يحصل على الكأس المقدسة إلا ذلك الفارس الذي أخلص تماماً في بحثه وتغلب على شهواته وفاز برضا مليكه.

وعلى هذا فالكتاب يدعوننا إلى التماثل، أو إلى استدعاء شخصية أرثر كي نستعين به على الولوج إلى عالم الغيب السحري. والطريف أن ريتشاردسون يعدنا بالتدريبات التي تمكنا من ذلك من مثل أن يتخيل المرء أنه داخل إلى القاعة التي بها المائدة المستديرة، والتي كان يُترك بها مقعد خالٍ. هو المقعد الثالث عشر ويتبوأ مكانه وسط الفرسان الذين ينظرون إليه في دهشة وإعجاب. بعدها يتخيل أنه والفرسان متشابكو الأيدي حتى يتواصلوا في حلقة؛ ويغلف المائدة بعدها ضوء باهر، ثم تظهر فجوة في المنتصف؛ سوداء مفضية إلى نفق عميق لا قرار له؛ فينطق المرء بصفة يتمناها لنفسه مثل الشجاعة أو العلم، فيظهر له النفق وكأنه ملكوت السماء متدثراً في شمس وكواكب تحمل كلمته إلى مالا نهاية، ثم تغلق الفجوة شيئاً فشيئاً حتى تعود المائدة إلى ما كانت عليه. والكتاب يدرج مثل هذه التدريبات لمن تستهويه فكرة البحث أو التواصل مع العالم الآخر. وهو يلمس هذه التدريبات «تدريبات على السحر»، فهو يعتقد أن



غلاف الكتاب

ولأنما يختلفون عن رؤانا في انتظار اللحظة المواتية التي يظهرين فيها ثانية لإنقاذ الأمة مثلاً أو لعبت روح جديدة في الوجود عندما تضمحل الأشياء أو تسود الفوضى ويكون ظهورهم مسبقاً بنبوة وعلامات تدل عليهم.

وأسطورة كاميلوت التي تربط بين فصول هذا الكتاب العجيب أسطورة إنجليزية تقابلها في ثرائنا سيرة الزناتي خليفة. فأرثر يولد في إنجلترا في وقت تسود فيه الفوضى؛ وتقول النبوة أن منقذ البلاد يكون طفلاً من الشعب باستطاعته تخليص سيف

سحري من الصخرة المرشوق فيها السيف، وعندما يتوج أرثر ملكاً يبتدع فكرة المائدة المستديرة التي يدعو إليها الفرسان من جميع الأنظار (الأوروبية بالطبع). إلا أن فرسان المائدة المستديرة فرسان متميزون نبلاً وشجاعة وغطاء وحياً للخير، وأكثر حرصاً على الشرف والطهارة ممن سواهم من الفرسان وذلك حتى يكونوا جديرين بمساعدهم الذي من أجله اجتمعوا وهو الحصول على ما يسمى بالكأس المقدسة The Holy grail التي استعملها السيد المسيح في العشاء الأخير، كما أنها نفس الكأس التي تلقى يوسف الأرميتاني دم المسيح وهو على الصليب. وهذا المطلب أو المسعى هو أنبل وأعظم ما يميز فرسان المائدة المستديرة، ويسمى The Quest أي البحث، بمعنى ما نقول له البحث عن الحقيقة، وإن كان قد انتفى هذا المعنى عن الإنجليزية المعاصرة حتى أنه أصبح يستعمل أحياناً على سبيل

فى مقدور احد معرفة ماهية الاشياء المطلقة؛ ولذا فعلينا أن نتقبلها فى البناء تجربتنا لها، على علانها. فإذا تبين لنا أن التجربة جعلت حياتنا الثرى وأجمل وأصح وأكمل لنا ولأن نحب، يكون باستطاعتنا حينئذ أن نقول فى اطمئنان :

« كان هذا من فضل الله »^(٢).

إن ريتشارد سون يدعونا إلى تقبل الأسطورة ورموزها وإعادة صياغتها فى حياتنا الحديثة، لاستعادة المعنى المفقود أو ما يسميه هو السحر (magic) إلا أن ذلك مرهء إلى النزعة المادية التى سادت فى الغرب تحت شعار التعامل مع الأمور بأسلوب علمي؛ مع أن العلم الأصيل براء من تلك النزعة، لأنه لا ينزلق وراء الغيب سواء لتفنيده أو . لإثبات وجوده .

وربما كان مصدر الإزعاج الوحيد فى كتاب ريتشارد سون هو أن دعواه تلك تنطلق من معتقداته هو الخاصة، والتى تمثل فكرة تناسخ الأرواح عنصراً حيوياً فيها. وهو يشير إلى ذلك صراحة فى أكثر من موضع، إلا أن هذا لا يعنى أن وجهة نظره فى جميع الأمور التى يحتوئها كتابه قائمة فى المقام الأول على نزعة يقينية، وهو الأمر الذى يشجعنا على مواصلة القراءة . ولعل يونج كان على حق حين قال :

«إن وجهات النظر الجديدة لا تكتشف كقاعدة فى الأماكن المعروفة لنا مسبقاً، وإنما فى الأماكن الأخرى غير المروفة والتى قد تتلافها لسوء سمعتها »^(٣) . ويدأ من هنا نجد أن ريتشارد سون يتوصل إلى أفكار معقدة ولم تكن جديدة تماماً، فهو يشير مثلاً إلى ما أسماه فريزر «الكله الضحايا» ، المسيح – حورس –

السحر فى مقدورنا جميعاً إلا أنه يعتقد أن منا من يولد ساحراً وإذا يكون أكثر تأثيراً وإن لم يكن أقل عرضة من غيره للتأثير بتقلبات الحياة.

ويحذر ريتشارد سون من استعمال هذه القوة الخفية التى نستطيع إحرازها بالتدريج فى غير سبلها المشروعة، حتى لا تؤدى بنا إلى الخراب؛ ويسوق أمثلة كثيرة على سحرة مُحدثين انتهت حياتهم إلى تعاملات المخدرات والخمر أو إلى عالم العنف والجريمة. وحتى لا يتسرع القارئ فى الحكم على ريتشارد سون وكتابه، أود أن أسبق هنا كلاماً قاله يونج فى التجربة الإيمانية؛ يقول يونج :

«من أين لنا بالمعيار الذى نستطيع بعده القول إن مثل هذه التجربة ما هى إلا وهم عظيم . فهل هناك فى الواقع وسيلة أفضل لوصف الأمور المطلقة اللهم إلا أنها كل ما يساعد الناس على الحياة بشكل أحسن ؟ إن ما يشفى داء العصاب النفسى لابد من أن يكون بنفس درجة القدرة على الإقناع، كالعصاب ذاته. ربما أن هذا الأخير حقيقى جداً فإن التجربة المساعدة على انقشاعه يجب أن تكون على نفس الدرجة من الواقعية . أى أن عليها أن تكون وهماً حقيقياً جداً، هذا لو أردنا التعبير عنها بشكل تشاؤمي . ولكن ما الفرق بين «الوهم الحقيقى» والتجربة الإيمانية الشافية للنفس ؟ إن الفرق هو اختلاف اللفاظ فنحن باستطاعتنا مثلاً القول بأن الحياة مرض يطول وينتهى بالموت [...] إن مثل هذا التفكير لا يمثل إلا المتشائمين المصابين بقرحة المعدة. ليس

الحديث عنه فى مختلف الحقول المصرفية الإنسانية الآن فى الغرب، حيث يربطون بينه وبين الاهتمام الواضح بالبيئة والطبيعة والأطفال، والعزوف عن الحرب والدعوة إلى تواصل الحضارات والاستقرار. أما مدخل ريتشارد سون إلى هذه الفكرة فهو علم الفلك وقراءة الطالع من أوراق الكوتشينية، هذه القراءة التى يؤطر بها تعريفه للملكة جونيفير زوجة الملك آرثر فى الأسطورة؛ وتمثلها صورة الامبراطورة فى أوراق التارو^(١).

ويتلخص ما تشير إليه تلك الورقة فى الصفات التالية : رغد العيش والأمان والاهتمام بالجمال والثقافة والتشديد البناء والحكمة والرخاء؛ فهى تلك التى «لم تحارب أبداً إلا أنها أبداً فى انتصار، الجميلة النائمة التى يسعى إليها الرجال .. عندما يفصح عن سرها يكون سرها هو سر الكاس المقدسة».

إلا أن كيانها لا يكتمل إلا فى الأقتران بالملك؛ وعليه

يلدور، على أنها فكرة تكمن فى مركز الوعى الغربى؛ وهى فكرة الإله الذى يموت من أجل خلاص الإنسانية ثم يبعث بعد ذلك. وهو يشبه هذه الآلهة بشمس الحقيقة التى يتمركز عليها الكون؛ ويذهب إلى أننا فى حاجة الآن لمثل هذا الإله الشهيد المنتمى إلى ذلك التقليد القديم؛ بكل ما يمثله هذا الإله من شخصية مركزية قوية : حكيم ، مدعش، عبقرى ، قوى وكاهن عظيم فى استطاعته نشر الجمال والمحبة بشكل يعيد المعنى للكون. ويدعى ريتشارد سون أن الملك آرثر أى النموذج التمثلى للملك آرثر، هو ذلك الملك المنتظر «الملك الذى كان والذى سوف يكون» وأنه لابد عائد مرة أخرى. وهى فكرة تتوافق مع فكرة المخلص المنتظر فى جميع الأديان؛ والإسلام منها .

نصل أخيراً إلى النقطة التى ينتهى بها هذا العرض، وهى فكرة استحضار المبدأ الأنثوى، الذى يتواءم



الهوامش:

(١) لقد أثبت آرثر كوسلر فى كتابه The Sleep Walkers بما لا يدع مجالاً للشك أن حتى العلوم الطبيعية قد تأثرت فى تاريخها بالأساطير السائدة، وأنه لولا ذلك لكان مسار هذه العلوم أسرع بلا شك.

(٢) إلا أن هذا يجب ألا يعيننا عن تحول معنى الكلمة فى اتجاه البحث العلمى والذى أصبح يطلق عليه research أو إعادة البحث.

C.G. Jung. Psychology and Religion . Pp.113,114 .

(٣)

C.G. Jung. Synchronicity: An Acausal Connecting Principle .

(٤)

(٥) أوراق للعب مكرونة من ٧٨ ورقة تستعمل فى كشف الطالع .

ما من شك أن شوق الإنسان لمعرفة ما وراء عالمه الصغير وما بعد حياته القصيرة كان ولا يزال يملأ قلبه ويشير خياله ويشغل عقله، ولا يكاد أدب من الآداب قديمها وحديثها يخلو من غزوات بعيدة أو قريبة ورحلات طويلة أو قصيرة نحو هذه الأفاق الغامضة المجهولة التي يعود بعدها الغزاة فيحدثون عما رأوا وما سمعوا، أو يتحدث الناس على سنتهم بما يشتهونه يحلمون به. وقد عرف أدبنا العربي قدرا من هذه الرحلات الخارقة لعل أقربها إلى أذهان المثقفين غفران أبي العلاء وزوابع ابن شهيد ومناصات الوهراني وتوهم المحاسبي ومعراج البسطامي وإسراء ابن عربي^(١).



وقد شغل أبو العلاء - وهو الفيلسوف المفكر إلى جانب كونه شاعرا - بمصير الإنسان ومهدد لذلك نفسيته التي شبت منذ عهد مبكر تتسائل عن الحياة بعد الموت وتقلب النظر في أمر البعث وحال الناس يوم القيامة وحال الجنة والنار^(٢)، وقد عبر عن هذا شعرا ونثرا في كثير من أعماله خاصة مراثيه الشهيرة.

قد كان في شهرة الرجل التي طبقت الأفاق ما يغري كل طامح بمراسلته لكل مدع بمحاجته ومحاوله النيل منه ومن سلامة عقيدته، وهو ما أغرى ابن القارح - وقد كان من مؤدبي الأمراء ومدعي العلم - بمراسلة الشيخ الجليل برسالة مغلفة مبهمه تحمل اتهامها بالزندقة والخروج عن الدين وتجرحا لمناقشة محرجة، طامعا بذلك في إحراز نصر زائف على شيخ المعرفة الذي اطلع بفطنته على سريره السوداء وما كان منه إلا أن يرد عليه برسالته الضخمة الفخمة على قلة شأن رسالة ابن

صورة الأخيرة عند أبي العلاء المعري في رسالة الغفران

ظلاله من الولدان المخدلين والصور العين وإذا سابين
القصارح وقد اتخذها بطلا لرحلته يجوس خلال النعيم
وبهذا يدل أبو العلاء إلى الحياة الأخرى من باب
الجنة مباشرة، ولكن إن كانت الضرورة الفنية قد
فرضت عليه أن يخل بالترتيب المعروف فإنه لم يمهل
الحشر وما فيه من زحام وعطش وعرق وشفاعة أو
الصراط وعيوره بل سيذكرهم جميعا بطريقة الاسترجاع
على لسان ابن القارح وهو يروي لندمائه في الجنة
تفاصيل وصوله إلى الجنة، ثم يعن له أن يطلع على
أحوال أهل النار فيقوم برحلة إليها ثم يعود إلى مثواه
الأبدى في الجنة.

وقد لجأ أبو العلاء إلى العالم الآخر ولم يكن ذلك
في رأى غنيمي هلال - إلا قالبا عاما لا رمزية فيه^(٦)،
ولكنه يتبع له مزيد من الحرية في استعمال الخيال ،
فرحلته خيالية تدور في عالم خيالي تزدهم فيه
الشخصيات الميتافيزيقية من ملائكة وجن وشياطين تختلط
اختلاطا تاما بالإنسان وتتصل به دون سائر أو مانع في
عالم كل ما فيه عاقل ناطق من حيوانات وطيور إلى
فاكة وثمار.

ومن الملاحظ على جنة أبي العلاء أنها جنة أدبي
وكذلك النار، قد دارت الرسالة كلها في فلك الأدب
والآداب الذي هو مضممار أبي العلاء ومجال تفوقه
فصاغ عالمه الآخر صياغة فريدة تجعله علائقا خالصا لا
مكان فيه لغبر الشعراء واللغويين^(٧)، وقد اعتمد على
مقياس أدبي بحث في مقام الشعراء في الجنة، فجعل
للرجاز جنة خاصة بهم ليس لأبياتها سموق أبيات باقي
الجنة.

القارح وشأن كاتبها، ساخرا منه منذ الديباجة الأولى
إلى نهاية الرسالة بالطريقة المخلقة المبهمة نفسها.

ورغم ذلك فمن الخطأ أن ننظر أن رسالة ابن القارح
إلى أبي العلاء هي التي دفعت فيلسوف المعرفة إلى
إنشاء الغفران - دفعة واحدة - دون أن تكون مقدماتها
حاضرة في نفسه منذ زمن بعيد، ولو أن ابن القارح لم
يكتب رسالته لكان لابد لرسالة الغفران من أن تكتب على
نحوها حين بلغ التهيه النفس حده الأقصى
لإدائها^(٨)، فقد كانت الغفران نتيجة حتمية للمقدمات
التي مرت بها نفسية أبي العلاء في مرحلة طويلة من
القلق، فقد كتبها في السبعينيات من عمره بعد أن
انضجته الأيام بتجاربها ومصائبها وكشفت له عن
أشواقه المكبوتة وأحزانه الكامنة وجراحه التي لم تنمل
قط، وقد طالت صحبتها لنفسه حتى عرفها على حقيقتها
وأزال عنها حجب الوهم وأستار المداراة^(٩)، بعد أن قطع
مراحل الحياة الدنيا وأشرف على العالم الآخر
وانصرفت نفسه إلى التأمل الطويل الحزين في مصير
الإنسان.

لم تكن رحلة أبي العلاء إلى الآخرة رحلة تقليدية
تمر بالمراحل الطبيعية من بعث وحشر وحساب ثم جنة
أو نار.. إنما قفز بنا مباشرة من الدنيا إلى الجنة عن
طريق الدعاء لابن القارح بأن يغفر له الله بكلمات
رسالته إليه أشجارا في الجنة فقد غرس لمواي الشيخ
الجليل - إن شاء الله - بذلك الثناء، شجر في الجنة لذيذ
اجتناه، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب
بظل غاط...^(١٠) ثم يستطرد في وصف الشجر وما
يجرى تحته من أنهار اللبن والعسل ومن يجلس في

والحمام والطواويس وسمين الدجاج والفراريح إلى جانب البقر والغنم والإبل، وقد أخذوا في ذبحها ذبحاً لا ألم فيه ولكنه لم يفن عن ارتفاع صياحها بين رغاء البقر وبوعار المعز ثُجَّاج الضأن وصياح الديكة.

وهذا الطابع الدنيوي انسحب أيضاً على الإنسان في جنة أبي العلاء فالإنسان هناك يحمل كل صفاته الإنسانية العادية، فبطله وليس نبيا ولا وليا ولا من كبار الأبطال، ولكنه مجرد إنسان عادي (١٠)، يحمل صفاته الإنسانية، فهو رجل مهيار سريع العطف ولا صبر له على اللواب (١١) وصولي يتقرب للملائكة ولآل البيت بالشعر حتى في موقف الحشر العظيم ليتشفعوا له حتى تخفف عليه وطأته، متسلق لا يتحرج أن يعبر الصراط محمولا على أكتاف جارية ويحتال لدخول الجنة بالتعلق بركاب إبراهيم وإدريس والرسول صلى الله عليه وسلم (١٢). كذاب وخسع كذبه في أكثر من موضع بالرسالة (١٣). ملول ديمل من خطاب أهل النار فينصرف إلى قصره المشيد (١٤). شمات لعان أخذ في شتم إبليس ولعنه حتى يحمد إبليس الله على إطاعة البشر له «ألم تنهوا عن الشمات يا بني آدم؟ ولكنكم بحمد الله ما زجرتكم عن شئ إلا ركبتموه» (١٥).

والإنسان في جنة أبي العلاء مبرا من العيوب الخلقية ولكنه غير مبرا من العيوب الخلقية فالأعشى ينقلب عشاه حورا، وفي موضع آخر «ما رأيت أحسن من عيونكم في أهل الجنان فمن أنتم خلد عليكم النعيم؟ فيقولون نحن عوران قيس» (١٦) ولبيد الذي سئم الحياة وطولها «لا هرم ولا برم» (١٧) وكذلك حمدونه وتوفيق السوداء أصبحتا من أجمل نساء الجنة (١٨). وكمال

وقد أثر ذلك على صورة الآخرة عند أبي العلاء حيث جعل لها طابعا أرضيا مرتبطا بالحياة الدنيا، فغناء الجنة لا يختلف عن غناء الدنيا شعرا والحنان، فقد استعملت نفس آلات الدنيا للتعرف فهي لم تخرج عن العود والمزاهر، كما يجتمع في مجلس الغناء الفريض ومعبد وابن مسحج وابن سريج وإبراهيم الموصلي وابنه اسحاق وأسراب القيان! منهن بصبص وبنانير وعنان، ويفتقد الجرادتين فيرسل في إحضارهما من أطراف الجنة فتقبلان على نجيبين أسرع من البرق اللامع (٨).

وحين قرر ابن القارح إقامة مأدبة للشعراء «خطر له أن تكون كمأدب الدار العاجلة إذ كان الباري - جلّت عظمته - لا يعجزه أن يأتيهم بجميع الأغراض من غير كلفة ولا إبطاء» (٩) فالمأدبة كان شأنها شأن مأدبة الدنيا وما تتطلبه من ذبح وطحن وطبخ وطهارة وفقاعين من أهل الدنيا من الله عليهم بدخول الجنة، والفرق أن الولدان المخلدون هم الذين قاموا بدعوة الضيوف وخدمتهم وأن الآفة جميعها من الذهب والفضة.

كما يلتفت النظر في جنة الغفران براعتها من الفراغ والسكون وظلها من التعطل والجمود فهي حافلة بالحركة والحياة، وكان أبا العلاء المنعزل الذي عانى في حياته من الوحدة والسكون يتمنى أن يتمتع الله في الآخرة بحياة حافلة، ولهذا فهو لا يتحرج أن يفاجئنا بحشد مزبج من الحيوانات والطيور عند إقامة المأدبة، فتختلط أصواتها. ويرتفع صياحها فالرحى تديرها جمال ونوق وبغال وحمر وحشية كما أحضر الولدان المخلدون لزوم المأدبة ولحومها من الجداء وصغير الفراخ

الخلقة في الجنة ورد في معظم الآداب التي تناولت الآخرة حيث إن الارتداد إلى الشباب رغبة إنسانية عارمة فنجد مثلا في ملحمة (إيمركار السومرية):

«أرض دلون مكان طاهر، أرض دلون مكان نظيف
أرض دلون مكان وضاء....

إلى أن نصل إلى :

«عليل العين لا يصيح «أنا عليل العين»

امراتها العجوز دلون لا تقول «أنا عجوز»

رجلها الشيخ دلون لا يقول «أنا رجل شيخ»^(١٩).

كما نجد في الضفادع لأريستو فانيس حيث نجد كورس الصوفية في الآخرة يبتهلون لباكوس رب الخضرة والتجدد أن يردهم إلى الشباب من جديد^(٢٠). ورغم ذلك فإن أبا العلاء لم يكن بحاجة إلى مصادر أجنبية حيث ورد في الحديث الشريف «لا يدخل الجنة عجوز» كما جاء أيضا: «يبعث أهل الجنة على صورة آدم في ميلاد ثلاث وثلاثين جرذا مردا مكحلين».

فلا غرابة في أن يصير الأعشى بصيرا.

إن بطل الغفران يذهب حيث يشاء وتجاوب أوامره، تخلق له الأرحاء والحيوانات لتجرها حين يعن له ذلك، يجمع له البشر من الأولين والآخرين على مر العصور ممن صنعوا الفخار ليصنعوه له، يزجي له السحاب لمجرد شوقه إلى رؤيته، يأتي إليه من يمر بخاطره من الشعراء في لمح البصر، تسعى الملائكة لخدمته، وإرشاده لمراهه، وتشهده كيفية خلق الحور ويحدد مقاييس جسدها كما يشتهي ويمجد التمني، تشبهه

الحية وتغريه الأوزة وكلتاها قادرة على التحول إلى حورية أية في الحسن تبرق لحسنها الجنان، وتكتمل الصورة حين نجد أن أهل الجنة يكون منهم سريع الغضب الذي لا يتورع عن سب الآخرين، ومن الممكن أن ينشب شجار مثل الذي حدث بين الأعشى والنابغة الجعدي حين قال الأعشى للنابغة: «قد طال عمرك يا أبا ليلى وأصابك الفند، فبقيت على فندك إلى اليوم» فيرد النابغة: «أتكلمني بمثل هذا الكلام يا خليع بن ضبيعة وقدمت كافرا وأقررت على نفسك بالفاحشة وأنا لقيت النبي صلى الله عليه وسلم وأنشدته فقال: لا يفرض الله فاك، أغرك أن عندك بعض الجهال رابع أربعة» ويستمر الشجار حتى يقول الجعدي: «أسكت يا ضل، فأتقسم إن دخولك الجنة من المنكرات، ولكن الأفضلية جرت كما شاء الله لحقك أن تكون في الدرك الأسفل من النار» ثم يثب نابغة بنى جعدة على أبيه فيصير فيضريه بكيز من ذهب^(٢١) أو يتكرر الشجار مرة أخرى بين أبي عثمان المازني والأصمعي^(٢٢) ومرة ثالثة بين ابن القارح ورؤب^(٢٣).

كما لم يبرأ الإنسان في الجنة من النسيان فنجد ابن القارح يقول للنابغة الجعدي: «يا أبا ليلى لقد طال عهدك بغفاظ الفصحاء وشغلك شراب ما جاءتك بمثله بابل ولا أزرعات وشتك لحوم للطير الرائعة في الجنة فنسيت ما كنت عرفت»^(٢٤) وحين يسأل ابن القارح الشماخ عن قصيدتين له يجيب «لقد شغلني عنهما التعميم الدائم فما أذكر منهما بيتا واحدا»^(٢٥) والأمثلة على ذلك كثيرة.

ورغم إسراف أبي العلاء في وصف الجنة ورسم

الصفادع الإغريقية حيث يقول ديونوسوس: «سأذهب فلا تقل شيئاً ضد هذه الفكرة، بل قل ما هو أقصر الطرق التي تؤدي إلى أعماق الجحيم»^(٣٥).

ومن خصائص الجحيم أيضاً عند أبي العلاء الضجيج الذي جاء في إيماء سريعة على لسان طرفة بين العبد وكيف لى بهد وسكون أركن إليه بعض الركون^(٣٦)، على لسان أبي كبير الهذلي «إنما كلا أهل شعر ويل وعويل ليس لهم إلا ذلك حويل»^(٣٧). فكما ملا أبو العلاء جتته حركة وضجيجا متعاً به أهل الجنة. ملا أيضاً جحيمه ضجياً وضجيجاً متعاً به أهل النار لم يجد أبي العلاء في ذلك عن الحديث الشريف «إني أنظر إلى أهل النار يتعاون فيها»^(٣٨).

وقد ارتبط الضجيج والضوضاء بالعذاب في الحياة الآخرة في معظم آداب الأخرى، ومنه ما نجده في الإنبياء: «هناك يسمع أنين من بعيد وتندى فرقعات مخيفة تختلط بصليل السيوف ورنين القيود المعنية المشدود»^(٣٩). «هناك عالم يضح بنباح كيكيريروس»^(٤٠) الملول ذي الحناجر الثلاثية^(٤١). أما الإنسان في النار «فكما لم يبلغ نعيم الجنة بشرية أهلها كذلك نرى أبا العلاء لا يهدر بشرية أصحاب النار»^(٤٢). فقد أبقى أبو العلاء على بشرية أهل الآخرة سواء في الجنة أو النار، لأن هذا يتيح له فرصة النقاش والجدال وعرض المعارف اللغوية والتاريخية ولو نفى عنهم بشريتهم لما تمكن من الحوار معهم على لسان بطله ابن القارح.

والشعور بالنهم هو أكثر ما يشعر به أهل النار كما عبر عن ذلك طرفة بين العبد «وددت أنى لم أنطق

تفاصيلها الدقيقة مستعينا في ذلك بشواهد الشعرية والقرآن الكريم وما اشتهر من أقاصيص الوعاظ والأساطير. نجده لم يسرف في وصف الجحيم ولا في وصف العذابين فيه، وكان يكتفى بمجرد الإشارة السريعة مثل قوله عن عنقرة العيسى: «متلند في السعير»^(٣٦) وعن أخطل الثعلبي: «إذا هو برجل يتضور»^(٣٧) ويقول على لسان أوس بن حجر: «أما أنا فقد نهلت نار توقد وينان يعقد وإذا غلب على الظمة رفع لى شئ كالنهر فإذا اغترفت منه لأشرب وجدته سعيراً مضطرباً»^(٣٨)، فجحيم الغفران هيئة بسيطة ومشاهد العذاب فيها محدودة^(٣٩) وقد عزت بنت الشاطئ هذا إلى بشرية أبي العلاء «التي تحكم في فنه حين أشفق من تمثل هذا المصير للروع»^(٤٠).

والنار كما رسمها أبو العلاء سفلية وقد أوحى لنا بذلك حين يسأل ابن القارح عن عمرو بن كلثوم فيقال له: «ها هو ذا من تحسك إن شئت أن تحاوره فحاوره»^(٤١)، وهو في ذلك متفق تماماً مع القرآن الكريم «إن المنافقين في الدرك الأسفل من النار» ويعلق القسوطي على هذه الآية «لم يقل درجات لاستعمال العرب لكل ما تسافل درك ولما تعالى درج فيقول للجنة درج وللنار درك»^(٤٢) وهذا التصور بسفلية النار سائد في معظم الآداب التي تصور الآخرة، فمثلاً في الفارسية نجد وصفاً للجحيم في (المعراج نامه) يشير إلى سفلية النار «وعمق جهنم مثل ما بين السماء والأرض»^(٤٣). وفي «الإنبياء الرومانية» نجد الجحيم (تارتاروس) «يهبط إلى أسفل ضعف ما يرتفع جبل الأوليمبوس إلى أعلى»^(٤٤). ونجدها أيضاً عند أريستوفانيس في

وقد جعل أبو العلاء للجن جنة مختلفة عن جنة
الإنس بعيدة عنها «فإذا هو بمدائن ليست كمدائن الجنة
لا عليها النور الشعشعاني وهي ذات أبحال وغماليل».
أما إبليس الذي قابله ابن القارح في النار فقد احتفظ
بشيطانيته كما احتفظ البشر ببشريتهم، ولم يكف عن
السفرية والإغواء، فقد سخر ابن القارح عندما علم
إن صناعته الأدب: بل ويحاول إغراء الملائكة زبانية النار
بأبن القارح ليجروه إلى الجحيم ولكنهم يزجروه وليس
لنا على أهل الجنة سبيل».

وشر الشيطان يفوق إحساسه بالعذاب؛ إذ ينشغل
بتفضية الولدان الخلدن وهل يفعل بهم في الجنة فعل
أهل القرية؟ رغم ما يلاقى من العذاب ورغم السلاسل
والمقاع؟

وقد رسم أبو العلاء صورة إبليس ساخرًا فكها
سأدر في غيبه لم يلحقه الندم بعد، وما زال يمارس في
الأخرة نفس الدور الذي مارسه في الدنيا.

أما الملائكة فقد جاء ذكرها عند الحشر وفي الجنة
وفي النار كزبانية لها، ونرى كيف يقف الإنسان والملاك
والشيطان على صعيد واحد، وذلك لن يكون إلا في النار
حيث لا يمكن لإبليس أن يدخل الجنة.

وبعد فقد كان المعرّي عبقريا ملهما بقدر ما كان
متقفا واسع الثقافة أطلع على الثقافات الأجنبية المتاحة
في عصره ولكن لا يشك في أنه كان لصيقا بالتراث
العربي والإسلامي إلى جانب معرفته الراسخة بقصص
القرآن وحكايات الأقدمين وأساطير العرب وأمثالهم،
وفوق كل هذا شعرهم الذي هو ديوانهم وجامع ثقافتهم
ومعتقداتهم.

مصراعاً وعدمت في الدار الزائلة إمرأاً وبخلت الجنة
مع الهمج والطفام»^(٤٧). وكذلك الأخطل حين يسأله عن
أبيات له تنبئ بسوء عقيدته يردد قائلاً «أجل وإنى لنأدم
سادم»^(٤٨).

والشعور بالحق والغيرة والاعتراض على قضاء الله
نراه في رد أوسى بن حجر حين يطره ابن القارح
بأسئلته ويفاجئنا بأنه يعرف إن النابغة الذبياني قد
دخل الجنة: «وقد دخل الجنة من هو شر مني ولكن
المغفرة أرزاق»^(٤٩)، ونجد نفس الروح في رد «عمرو
بن كلثوم: «إنك لغير العين لا تشعر بما نحن فيه»^(٥٠)
ويزيد أوس عليهم تمنى الموت «ليتنى أصبحت درما».

ومن أهل النار من يحتفظ بخصائصه السلوكية
الدنيوية فالشغفري «قليل التشكي والتألم لما هو فيه،
كما كان في حياته الدنيا: -

ويظل قرينا لتأبط شرا كما كانا في الدنيا، وهي
الحالة الوحيدة التي نجد فيها أحد أهل النار في صحة
آخر، فقد جعل أبو العلاء أهل النار فرادى في حين
جعل أهل الجنة جماعات.

ومن الملاحظ أن أهل النار جميعهم من الرجال ولم
يزج أبو العلاء بامرأة واحدة إلى الجحيم!

والى جانب الجمع الغفير الذي حشده أبو العلاء
في آخرته من أهل الأدب واللغة والغناء، حشد
شخصيات غير إنسانية ما كانت لتجتمع مع الإنسان في
مكان واحد ويحدث بينهم اتصال كامل تحت سماء
الدنيا، مثل الجن والملائكة والصور العين والولدان
المخلدون، إلى جانب الحيوان والطير والزواحف.

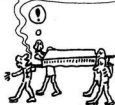
الهوامش

- ١ - ثروت عكاشة، مقدمة معراج نامه، ج١، دار المستقبل العربي - القاهرة - ١٩٨٧ - ص ٧.
- ٢ - إحسان عباس - من الذي سرق النار - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٠ - ص ٤٠٥.
- ٣ - إحسان عباس، نفسه، ص ٤٠٥.
- ٤ - بنت الشاطئ، الغفران تحقيق ودرس، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤، ص ٧.
- ٥ - أبو العلاء المعري - رسالة الغفران تحقيق بنت لشاطئ - دار المعارف - القاهرة - سلسلة ذخائر العرب - ط ٧، ١٩٧٧.
- ٦ - محمد غنيمي هلال - الألب المكارن - نهضة مصر - القاهرة - ط ١ - ١٩٧٧ ص ٢٢٣.
- ٧ - بنت الشاطئ - جديد في الغفران - دار الكتاب العربي - بيروت - ط ١ - ١٩٧٢ ص ٧٣.
- ٨ - المصدر نفسه انظر ص ٢٧٢.
- ٩ - نفسه ص ٣٦٨.
- ١٠ - صلاح فضل - نفسه ص ٧٣.
- ١١ - المصدر نفسه ص ٢٤٩.
- ١٢ - المصدر - انظر الحشر ص ٢٥٠: ٢٥٢.
- ١٣ - انظر سحر عبد الرازق رسالة ماجستير - الأسطورة في رسالة الغفران (كلية الآداب - جامعة القاهرة) ١٩٩٠ ص ١١٨، ١١٩.
- ١٤ - المصدر ص ٣٥١.
- ١٥ - المصدر ص ٣٠٩.
- ١٦ - المصدر ص ١٧٨.
- ١٧ - نفسه ص ٣٣٧.
- ١٨ - نفسه ص ٢١٥.
- ١٩ - نفسه ص ٢٨٦.
- ٢٠ - صموئيل هوك - متعلف الخيلة البشرية - ترجمة صبحي حديدي - دار الحوار - سوريا - ١٩٨٢ ص ٩٦.
- ٢١ - لويس عوض - علي هامش الغفران - كتاب الهلال - القاهرة - ١٩٦٨ ص ١٢٦.
- ٢٢ - المصدر ص ٢٢٨: ٢٢٤.
- ٢٣ - نفسه ص ٢٨٣.
- ٢٤ - نفسه ص ٢٧٥.
- ٢٥ - نفسه ص ٢٠٩.
- ٢٦ - نفسه ص ٢٢٨.
- ٢٧ - المصدر ص ٢٢٤.
- ٢٨ - نفسه ص ٢٤٧.
- ٢٩ - نفسه ص ٢٤١.
- ٣٠ - بنت الشاطئ - الغفران ص ١٣٩.
- ٣١ - نفسه ص ١٤٥.
- ٣٢ - المصدر ص ٢٢٩.
- ٣٣ - القرطبي - التذكرة في أحوال الموتى - مكتبة النكبات الأزهرية - القاهرة سنة ١٩٨٠ ص ٤٦١.
- ٣٤ - معراج نامه - ترجمة ثروت عكاشة - سبق الإشارة إليها - ص ١٥٤.
- ٣٥ - فيرجيليس - الإنييادق الكتاب السادس - ترجمة . أحمد عثمان - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧١ - ص ٣٠١.
- ٣٦ - لويس عوض - علي هامش الغفران ص ١٠٩.
- ٣٧ - المصدر ص ٢٢٩.
- ٣٨ - المصدر ص ٢٤٤.
- ٣٩ - الحافظ أبو الفرج - التخويف من النار، دار الكتب العلمية، بيروت ط ١، ١٩٨٣ ص ١٥٧.
- ٣٧ - فيرجيلوس - نفسه ص ٣٠١.
- ٣٨ - نفسه ص ٢٩٦.
- ٣٩ - بنت الشاطئ - نفسه ص ١٤٦.
- ٤٠ - المصدر ص ٢٢٨.
- ٤١ - نفسه ص ٣٥٠.
- ٤٢ - نفسه ص ٢٤١.
- ٤٣ - نفسه ص ٢٣٠.
- ٤٤ - نفسه ص ٢٤١.
- ٤٥ - نفسه ص ٢٩٠.

ايها شاكر

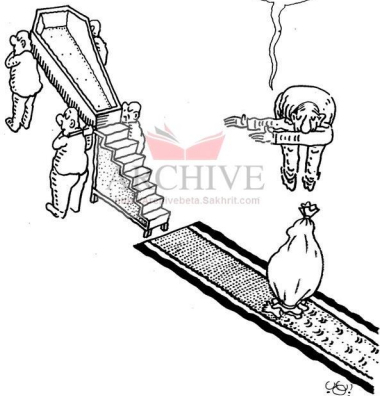
يضحك مع الموت

دول ماشين ورا المدير الجديد
اللى اتعين مطرح سعادتك !



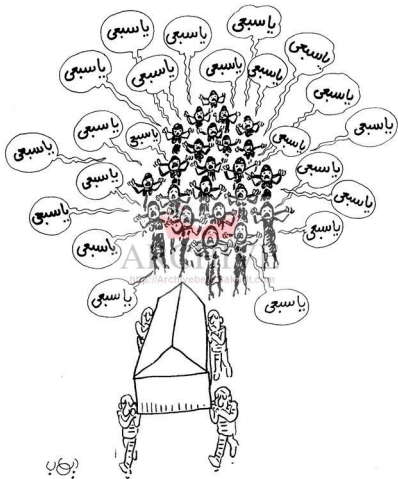
٥٦

إتفضل
سأرتك!





الجنة والنار بدون تعليق



قداس الموتى

بين الموت والموسيقى علاقة وثيقة بدأت منذ الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين وعاشت وتطورت حيث تحتل الآن مكانا مرموقا فى الموسيقى الحديثة.

وكتابة قداس للموتى كانت دائما من الاهداف العظيمة التى راودت خيال عمالقة الموسيقى أمثال بيتهوفن، وبرامز، وموتسارت، وفيردى، وبرليوز، وغيرهم.

إلا أن قداس الموتى Requiem الذى كتبه موتسارت، والظروف والملابس التى أحاطت به، حظيت باهتمام خاص لغرابتها ولما صاحبها من أحداث درامية ومأساوية .

ذلك أن موتسارت الذى كان يعاني من الفقر والمرض، والذي أنهكت قواه من فرط الجهود المضنية التى بذلها فى كتابة المئات من الأعمال الموسيقية، كان يرقد على فراش الموت حين جاءه فارس يرتدى ملابس سوداء ويحمل رسالة تطلب منه أن يكتب قداسا للموتى وأن يحدد المبلغ الذى يطلبه شريطة ألا يحاول أن يعرف شيئا عن مصير هذا القداس!

حدد موتسارت ٥٠ دوقية للقيام بهذا العمل. وحين اشتد به المرض وأنهكت قواه تماما، بدأ يتخيل أن هذا الفارس إنما هو الشيطان بنفسه، وأنه جاء يطلب منه أن يكتب هذا القداس كي ينشد فى جنازة موتسارت نفسه، واعتبر هذا نذيرا بالموت.

لم يكمل موتسارت القداس، فقد مات فى تلك الأثناء وأتم العمل صديق له يدعى سوسماير Sussmayr كان



الموت والموسيقى

المشهد مزيج، الجزء العلوى يمثل واجهة معبد «بشاح»، وتمثال ضخم لأوزوريس، والسفلى يمثل مقبرة عميقة لها سلم يؤدي لأسفل، دفن فيها القائد رادميس حيا، بينما يحرك الكهنة لوحا حجريا ضخما ويطلقون به باب المقبرة.

وبينما يتدب رادميس حظه لأنه لن يرى «عائدة» ثانية، والتي فرت مع والدها، إذا به يجدها إلى جواره وقد تسالت إلى المقبرة سراً كي تموت معه. يستسلم رادميس وعائدة للموت وينشدان معا أغنية وداعا أيتها الأرض!

الموت في هيئة تمثال

اتخذ الموت صورة مزلية في أويرا دون جيوڤانى (دون جوان) التي كتبها لورنزو دي بونتي ووضع الحانها وموسيقاها «موتسارت»

فقد حدث أن حاول دون جيوڤانى الاعتداء على نونا «أنا» بنت حاكم مدينة أشبيلية، فاستجذبت الفتاة بوالدها الحاكم الذى هرع لنجبتها. إلا أن دون جيوڤانى تمكن من قتله ثم لاذ بالفرار.

تتطور الأحداث إلى أن يتصانف هروب دون جيوڤانى إلى إحدى المقابر أثناء مطارته إثر محاولة غرامية فاشلة. وتشاء الأقدار أن يحتمي بمقبرة حاكم أشبيلية القتيل التى أقيم عند مدخلها تمثال حيدى بالحجم الطبيعى للحاكم كتب عليه أنا هنا أنتظر انتقام السماء من الرجل الذى قتلنى إنه الموت فى هيئة تمثال!

وبينما يتحدث دون جيوڤانى مع تابعه دليبيوريللو، الذى فر معه إلى المقبرة، عن مغامرته،

يلزمه فى تلك الفترة. والعجيب أن خط سوسماير كان مطابقا لخط موتسارت، فلم يستطع أحد أن يميز بين ماكتبه موتسارت وماكتبه سوسماير إلا أن القداس فى مجموعه يعتبر من أروع الأعمال الموسيقية التى عرفها التاريخ، حتى أنه عزف أثناء جنازة كل من بينهوفن وشوبان.

أما قصة الفارس الذى كان يرتدى الملابس السوداء فقد انتزع فيما بعد أنه مؤلف من قبل كونت يدعى «فرانز فون فالسمج» Franz Von walsegg وهو أحد هواة الموسيقى وكان من عادته أن يكلف مشاهير الموسيقيين بكتابة أعمال يقدمها هو تحت قيادته فى حفلات خاصة على أنها من تأليفه، ويتقبل التهانى فى نهاية الحفلة.

مات موتسارت قبل أن يتم كتابة القداس ولهذا لم يعزف فى جنازته كما تخيل، ودفن فى مدافن الفقراء مع ١٢ آخرين فى ليلة عاصفة، حتى أن مشيعيه القلائل فروا من مول ما فعلت بهم الرياح والأمطار.

وداعا أيتها الأرض

نأتى لنوع آخر من العلاقة بين الموت والموسيقى وهو مشهد من أويرا «عائدة» الشهيرة التى وضع موسيقاها والحانها «جوزيب فيردي». مشهد الموت فى هذه الأويرا هو من للمشاهد التى بهرت عشاق فن الأوبرا فى كافة أرجاء العالم، حيث صدر حكم من كهنة قمعاء المصرين بدفن القائد رادميس حيا بعد اتهامه بالخيانة، وذلك لمعاونته الجارية الأسيرة «عائدة» التى كان يبادلها الحب، ووالدها ملك إثيوبيا الذى سقط أسيرا فى يد جيش مصر على الهرم، كما كشف لهما عن خطة الجيش المصرى فى حربه مع إثيوبيا.

والأغنية تحمل اسم «ملك الحور» The Erl king وتحكى قصة الأب الذى يهرع إلى بيته عبر غابة موحشة فى ليلة مظلمة شديدة البرودة.

يُسمع صوت ملك الحور وهو يسأل عن يعبر الغابة فى هذا الوقت. الوالد لا يسمع الصوت ولكن الطفل وحده هو الذى يسمعه ويرتعد خوفاً ويخفى، وجهه فى صدر والده.

يسأله الأب عما به، فيقول «إن ملك الحور هنا ياوالدى وهو ينادينى»، فيرد الأب قائلاً «إنها الريح ياوالدى، لا تخف» ويعود الصوت فيما يشبه الهمس ينادى الطفل محاولاً إغرامه باللعب والمجوهرات والثروة، الأب لا يسمع الصوت ولكن الطفل وحده هو الذى يسمعه ويزداد خوفاً ولهب الأب ظهر جواده ويسرع فى طريق العودة وفى الوقت ذاته يحاول طمأنه طفله، إلى أن تنتهى الرحلة ويتنفس الأب الصعداء وهو يحمل ابنه الحبيب إلى داخل البيت ليكتشف أن الموت قد اختطفه فى النهاية وأن ما يحمله ليس سوى جثة الطفل!

والحوار فى هذه الأغنية، التى يغنيها شخص واحد، يدور بين أربعة أطراف هم الوالد، والابن، وملك الحور والمغنى الذى يروى الأحداث .

وكان المغنى الشهير «مايكل فوجل» هو أول من قام بغنائها فى حفل عام فى فيينا عام ١٨٢١ .

ينبعث صوت من التمثال ينذر دون جيوفانى بأن حياته العابتة سوف تنتهى قبل مطلع الفجر.

يسخر دون جيوفانى من التمثال ويضربه على كتفه، ويدعوه لتناول العشاء معه فى تلك الليلة، فيقبل التمثال الدعوة.

وإثناء مائدة العشاء التى أقامها دون جيوفانى فى قصره يفاجأ بحضور التمثال، وتصرخ السيدات من الفزع ويسارعن بالفرار، بينما يتقدم التمثال نحو دون جيوفانى الذى يتظاهر بالشجاعة ويدعوه لمشاركته فى تناول الطعام، ولكن التمثال يقول إن أرواح السماء لا تأكل طعام البشر! ويدعو الدون لأن ضيفا عليه وفى حالة يأس وارتباك يقبل الدعوة، فيقول له التمثال «ضع يدك فى يدي إذن» وتطبق يد التمثال الحديدية على يد الدون الذى يصرخ من شدة الألم والرعب، ويحاول عبثاً تخليص يده من يد التمثال، لكن النيران تشتعل فجأة وتحاصره من كل جانب وتلتهمه فى النهاية بينما يفوض التمثال فى باطن الأرض ويختفى.

أغنية ملك الحور

وقد باتى الموت فى صورة رقيقة حانية ليختلف لطفاً من بين ذراعى والده، فى الأغنية الرائعة التى صاغ كلماتها شاعر ألمانيا العظيم «جوته» ووضع الحانها الموسيقى النمساوى «فرانز شوبيرت» الذى لحن أكثر من ستمائة أغنية.

الناس بطبيعتهم على وجه العموم يخشون المجهول، ويرعبهم الغناء في المصير المحتوم. والجماعة الشعبية - أى جماعة على وجه الأرض - يؤرقها سؤال الخلود فتجيب بتصورات ومفاهيم ترضى الرغبة الملحة عند البشر فى التصالح مع الموت، بما يتفق والمؤثرات التى تشكل فكر هذه الجماعة، ومن أهمها، بل وعلى رأس هذه المؤثرات: الدين عند مجتمعات الرسالات السماوية، وكذلك المعتقدات السائدة فى المجتمعات الوثنية.



كذلك يلعب العمق التاريخى لكل جماعة دورا هاما يضاف إلى الأفكار التى يطرحها الدين. فلا تستطيع أى جماعة من الجماعات أن تتسلخ انسلخا كليا عن جذورها التاريخية التى تسرى فى عروق افرادها قيما وعادات ومعتقدات ومفاهيم وتصورات بل وإبداعات أيضا. وينطبق هذا على أكثر الأمم تمسكا بالدين، وأقلها التزاما بتعاليمه، إلا أن المخيلة الشعبية تحدث نوعا من التوفيق بين أصولها الحضارية وما يدعو إليه الدين، لتحدث قدرا من القناعة لديها بما تمارسه من عادات، وما تعتقده من معتقدات.

والمأثور الشعبى للمصرى افرد للموت صفحات وصفحات بعضها يتنبا بحدوثه، وبعضها يشير إلى سلوك المحتضرين والمحيطين بهم والواجب عليهم وقت خروج الروح، والبعض الآخر يهتم بالاحتفالات الجنائزية والآداب والضوابط التى تحكم تلك الاحتفالات، فضلا عن صفحات مطولة عن شكل بناء القبر وعن المراتى الشعبية.

ولا يمكن أن نغفل على الإطلاق عن أن هذه الصفحات مدعومة بضوابط الدين وأحكامه، كما انها

التنبؤ بالموت فى الموروث الشعبى المصرى

مسكونة بروح مصرية قديمة، ومحكومة بأحكام الجماعة وعلاقات أفرادها بعضهم ببعض، ومدموغة بتذبذب مستويات الفهم وقوة الاعتقاد والتأثير والممارسة بين الطبقات الاجتماعية والفئات العمرية والمهنية والتعليمية.

وتتعامل الثقافة الشعبية المصرية مع الموت بمفاهيم عدة تتقارب أحيانا لتعطي انطباعا أوليا لرؤية واضحة متكاملة للفكرة القائمة عن الموت، فهو شر لابد منه، ويكمن شره في الفراق الذي يحدثه بين الأحبة والأصدقاء والأهل والولد، لكنه انتقال من حياة أولى زائلة إلى حياة أخرى باقية مستمرة، وحدوثه يكون النقطة الفاصلة بين الحياتين. وترى الجماعة الشعبية أن هذه النقطة تتطلب معابر ينفض من خلالها المحتضر عن روحه وجسده ما علق بهما من حياته الأولى، ويخطأها ليندمج في حياته الأخرى، أملا في الاستقبال الطيب مع حياة الخالدين. ويسهم الأهل والأصدقاء المحيطون بالمحتضر في بناء تلك المعابر من خلال سلوك - متفق عليه بين الجماعة - يساعد في هذا الغرض ويصب في هذا الاتجاه، مدفوعين برغبتهم في مساعدة متوفاهم الذي هو واحد منهم في حادثة مستقبلية حتمية.

وتبتاعد تلك المفاهيم في أحيان أخرى لتشير إشارة خفية إلى غيبة الفكرة الكلية والرؤية الشاملة نحو الوفاة وما بعدها، فهي تتذبذب بين التنفيذ الدقيق لغرض الدين وسننه وبين تجاهل ما نهى عنه أو ما كره فيه، والمصريون مدفوعون في ذلك بأصولهم المصرية القديمة نحو ممارسات بعينها تتعارض مع انصياحهم لتعاليم الدين. فمن ذلك بين التعلق الشديد بالتوفى والام العظيم لفقدته إلى درجة تدفعهم نحو محاولة منع جثة المتوفى من

الخروج والتشبث بها، والرعب المترتب على ملامسة جسده ومتعلقاته، والخوف من روحه وما يستتبعه وجودها في منزله من ضرر بالأحياء، فيتحاولون عليها لطردا من المكان الذي يعتقدون استقرارها به في دار متوفاهم؛ إلى غير ذلك من المعتقدات التي يجب علينا إزائها أن نطيل النظر ونبحث عن الدوافع التي تسهم في تشكيلها.

وسنحاول فيما يلي أن نعرض لأحد الجوانب التي تحاول فيه الثقافة الشعبية المصرية المصالحة مع الموت، من خلال تنبؤها بحدوثه فقد أشار الماثور الشعبي إلى علامات بعينها تنبئ بوقوع الموت لشخص محدد، وتختصر في الأحلام بما تحمله من رموز دالة على حدوثه، وسلوك الأحياء المنبئ بوفاتهم وسلوك بعض الحيوانات والطيور.

وللأحلام نصيب كبير في الإشارة إلى هذا النبأ العظيم، ومنها أحلام تنبئ بالموت من خلال المعنى الظاهر للحلم، كأن يرى الحالم نفسه وهو يشارك في جنازة صاحب حلمه، أو يتلقى نبأ وفاته، أو يرى الحالم من أتاه ليبلغه بموته. وهناك أحلام تنبئ بالواقعة من خلال انعكاس المعنى الظاهر، كأن يرى الحالم نفسه وهو يرف إلى عروس، ومعنى ذلك عند الجماعة الشعبية أنه حتما سيلقى حتفه، فضلا عن أحلام أخرى تحمل رموزا تدل دلالة مباشرة على حدوث الوفاة، وينقسم هذا النوع من الأحلام إلى رموز تدل على موت صاحب الحلم، كأن يحلم الشخص بأنه يركب جملا أو يستلقى داخل نعش، ورموز تدل على موت الآباء والأزواج، واتفاق الرموز الدالة على موتهما يتناسب مع تشابه الدور الاجتماعي

المصريين المحدثين كبديل للآلهة عند المصريين القدماء، مما قد يشير إلى التواصل الثقافي بين المحدثين وأسلافهم القدماء.

ويصدر عن الأحياء الأصحاء سلوك تلقائي يكون مؤشرا على قرب موتهم، وقد يفسر هذا السلوك قبل حدوث الوفاة، أو يتم تفسيره بعد حدوثها على أنه كان دليلا على الوفاة؛ «كانه ياعيني كان حاسس إنه هيموت». وينحصر هذا السلوك في قيام بعض الأفراد بممارسات لم يعتادوا عليها، كان يذهب أحد الأشخاص إلى عدوله أو خصم ليصافحه، ويطلب منه السماح، أو أن يذهب إلى أقارب له لم يعتد زيارتهم وكان يتعالى عليهم، فيتبسط معهم في الحديث، أو أن يواطئ فجأة على الصلاة في المسجد، وكان معروفا عنه من قبل أنه لا يصلي، أو أن يعطى حقا لصاحبه، أو يبدأ في سداد ديون كان يماطل في سدادها، أو يصافح كل من يقابله، ويقبل أقاربه وأصدقائه.

وللحيوانات والطيور سلوك ترمز من خلاله لحدوث الموت في مكان معين، ومنها الكلب والحصان والجاموسة والحصار. وكذلك البومة والدجاجة التي تصبح صياح الديكة. ويعد الكلب من الحيوانات المنبهة بالموت من خلال ما يصدر عنه من عواء يشبه عواء الذئب، ويفسر الناس هذا السلوك على أن الكلب يرى الملك عزرائيل قابض الأرواح يمر من أمامه، وذلك بما له من قدرات فوق قدرة البشر في رؤية الأشياء. وتفسر القبائل البدائية في الهند الشرقية، رؤية الكلب ملك الموت تفسيراً يتفق مع معتقداتهم، ويرد جيمس فريزر في كتابه «الفولكلور في العهد القديم» شواهد على ذلك التفسير.

والاقتصادى الذى يلعبه كلاهما فى حياة الحالء؛ إذ إن كليهما رب الأسرة وحاميها ومصدر رزقها، وهو الركن الأساسى فى تكوين الأسرة، وتتحصر تلك الرموز فى تهدم البيت أو سقوط أحد جدرانه، أو وقوع العمود الذى يحمل سقف البيت ويمنع عنه الشمس. وهناك رموز تدل على موت عزيز مقرب إذا حلم شخص بخلع ضرسه أو أن عينه قد فقتت أو أن ذراعه قد بترت فليس معنى ذلك إلا فقد أحد الأصدقاء المقربين الذين يتساوى ألم فقدهم وآلام فقد أحد أعضاء الجسد.

وتشير الأحلام كذلك إلى الدلالات المختلفة لرؤية المتوفى فى الحلم، ومنها موت الأطفال حيث ترى الجماعة الشعبية أن زيارة المتوفى للأحياء فى الأحلام وطلبه لأحد الأطفال والمضى به، دلالة واضحة على موت الطفل، فضلا عن أن هناك رموزا إذا طلبها ونالها تدل على نفس النتيجة كان يطلب طبقا من القشدة أو رغيفا من الخبز، أما دلالات موت الكبار من خلال زيارة المتوفى فى الحلم فهي أن يصلح أحد الأفراد معه، أو يصطحب الحالء نفسه ويسير به نحو مكان إقامته كما يتصور الناس.

ومن الجدير بالذكر أن الأحلام ورموزها تعد من المعتقدات التى تضرب بجذورها التاريخية إلى قديماء المصريين، حيث تشير الوثائق التاريخية إلى أن الأحلام عبارة عن رسائل موجهة إلى الرائي من الآلهة، وكانت تلك الآلهة تضطلع فى الأحلام بواحد من الأدوار الثلاثة التالية: إما أنها كانت تطلب من الشخص الكفارة عن إثم ارتكبه فى حياة اليقظة، أو تنذره ببعض الأخطار التى ستحدث له، أو تجيب على الأسئلة الهامة التى يبحث عن إجابة لها. وربما يشير ذلك إلى إحلال أرواح الموتى عند

حيث تشير إلى أن سكان قرية «الطرفين» بالملكة العربية السعودية يرون في تعيق اليوم نذير شؤم وطيء إذ ينشئ بوقوع الموت لأحد أفراد الأسرة التي ينشئ بالقرب منها. الأمر الذي قد يدعم فكرة الاتصال الثقافي بين مختلف الثقافات.

ويفسر الكزاندر كراب ذلك التطير والتشاؤم من البومة في كتابه «علم الفلكلور» فيقول: وتقوم الصفة المفزعة في البومة، على أن شكلها غامض مهوم، وطيئرتها بالليل، وصيحتها غريبة غير مألوفة. وفيما يخص الدجاجة التي تؤنن، بمعنى أنها تطلق صياحا كصياح الديكة، فتعد أيضا نذيرا بالموت، حيث يعتقد الناس، أن صياحها ليس صياحا عاديا كصياح الديكة، بل أنها تقول قولاً مئذرا بالموت. وهو «ياي يا بصحابي»، بمعنى أن تموت هي أو يموت أصحابها، ولذا ينصح من يمتلك الدجاجة في داره أن يبائر بنبحها، حتى يتحقق لها الشطر الأول من قولها دون الآخر، وبعد نبحها يكون أهل الدار في مأمن من نبوءتها لهم.

ويعتقد بعض الناس بإمكان التنبؤ بالوفاة في ليلة النصف من شعبان، وذلك بأن يصعد كل فرد إلى سطح بيته في هذه الليلة، ويختار قالبا من الطوب يكون باسمه، ويضعه منتصباً في مكان يعرفه فوق سطح البيت، وعندما يستيقظون في الصباح يصعد كل منهم ليرى حال قالبه، فمن وجد قالبه ما زال منتصباً، فهذا يعني أنه لن يموت هذا العام، ومن وجد قالبه قد وقع فيعد هذا نذيراً بموته خلال هذا العام، ويفسرون ذلك بأنه في ليلة النصف من شعبان تقدر الأجال خلال العام، وإن اللوعز وجل يرسل للملاك عزرائيل قائمة تضم أسماء من سيقبض أرواحهم طوال العام. وقد لعب التعليم ووسائل

وقد يشير هذا التشابه بين الثقافة الشعبية المصرية وثقافات مجتمعات أخرى إلى الاتصال الثقافي بين المجتمعات الإنسانية بشكل عام ومن الجدير بالملاحظة قدرة العقل الجمعي المصري على الصياغة الإسلامية لمعتقداته فنلاحظ أن تفسير عواء الكلب يرجع - كما يرون - لقدرة على رؤية ملاك الموت عزرائيل.

كذلك فإن للحصان القدرة نفسها على رؤية ملك الموت، لكنه يسلك سلوكاً آخر بأن يبق الأرض بصوافره، ويحدث هرجاً في المكان الذي يقف فيه. كما يسرى بين الناس اعتقاد بأن للحصار والجاموسة سلوكاً يشير إلى دنو أجل صاحبهما أو أحد أهل بيته، وإن اختلف سلوكهما عن سلوك الكلب والحصان، حيث ينبئان بالموت من خلال قيامهما بسلوك يشابه سلوك النساء من أهل البيت الذي تقع فيه الوفاة، فيقال مثلاً هذه الـ «جاموسة» «ندابة» أو ذلك الحمار «نداب»، بمعنى أنه يهز رأسه يمينا وشمالاً أثناء وقوفه أو وقفها، الأمر الذي يشبه تماماً ما تقوم به النساء أثناء طقوس الوفاة والجنائز حيث يضعن أكفهن فوق رؤوسهن ويوطحن رؤوسهن يمينا وشمالاً لبلى الحزن والألم، وغالباً ما ينصح من يقتنى تلك الحيوانات «الندابة» ببيعها، حتى لا تكون نذيراً بموت أحد أفراد البيت.

أما الطيور التي تطير منها المعتقد الشعبي لكونها تنبئ بالموت، فهي البومة والدجاجة التي تؤنن كاذان الديكة. والبومة كتنذر بالموت من خلال صوتها وشكلها المزعج، أكثر انتشاراً ليس في الثقافة الشعبية المصرية فحسب بل في كثير من الثقافات؛ حيث تشير إلى ذلك الاستاذة الدكتور عليماء شكرى في كتابها عن بعض ملامح التغير الاجتماعي والثقافي في الوطن العربي،

وهذا الاستمرار تدعمه وتدعو إليه التنشئة الاجتماعية، وعلى الرغم من هذا الاستمرار، فإن الدراسة الميدانية تظهر أن هناك تفاوتاً في تبني هذه المعتقدات، حيث تبلغ أقصاها عند كبار السن، وخاصة النساء، وتقل حدة هذا الاعتقاد عند صغار السن والمتعلمين، الأمر الذي قد يشير إلى دور التعليم ووسائل الاتصال المختلفة في إحداث بعض التغيرات على الفكر الجمعي المصري....

الاتصال المختلفة دوراً بارزاً في انتشار هذا الاعتقاد واختفاء تلك الممارسة..

ومما سبق يتضح أن هناك استمراراً لكثير من المعتقدات التي تدور حول العلامات التي تنبئ بوقوع الموت، سواء كانت من خلال الأحلام برموزها ودلالاتها المختلفة، أو من خلال الحيوانات والطيور المنذرة بحدوثه.



يعتمد هذا المقال على رسالة الماجستير التي أعدها الكاتب بعنوان «الموت والمآثورات الشعبية، دراسة ميدانية بقرية كفر الأكرم بمحافظة المنوفية، للحصول على درجة الماجستير في الفنون الشعبية من المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، عام ١٩٩١. وقد أشرف على الرسالة الأستاذ صفوت كمال الأستاذ بالمعهد وخبير الفولكلور، والأستاذة الدكتورة علياء شكرى، عميد المعهد العالي للفنون الشعبية.



شكوى هندی خليلی امام دالية الأرجوان



ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

صيفوا في أريحا وشتيت في غيمة من دم المذبحة

كم أنا طيبٌ مثل هذى اللغة

كم أنا طيبٌ مثل دالية في السفوح

في مدارج حبي، تُغازِلُ عشبَ السطوح

كم أنا طيبٌ مثل هذى اللغة

لا توشوشُ أسرارها الرعوية للزعفرانُ

خلفها نجمة ذات نار

حيث يركبها شاعر الواوأة

أو يدجنُّها سيدُ التاتاة

وأنا راقد فى سماء الدخانُ
أشأغب مسترسلا رائقا فى دجنة هذا الولة.
أحسبُ المسألة
من جميع الوجوه، لكى لا أنزلق روى بقاع سحيقُ
أو أكون ضحية طيبة هذى اللغة
حين يركبها شاعر المغمغه:
- أن لم أصافحهم، قال لى ذلك المتبرج بالريش والاقحوان
ثم صافحهم فى هوان اللغة.
- لن أصافحهم يا أبى مثلما قلتُ قبل الفراق الأخير
لأنى وعدتكَ قبل الرجيل
أن أكون الخليلي.

أعطني نرجسَ الماء، أعطيكَ خففةً أجنحةً من غرام
(لا يساورنى الشكُ) فى أن هذى التى
(لا يساورها الشكُ) قد أصبحتُ كومةً من عظامُ
فإن طلقُ وصاح:

خيول الثغور ستحرسُ جمرَكَ هذا الزمان الجديدُ
قيل: بل أنها سوف تهرسُ صمتَ الحدود
بانتظار الذى سوف يأتى ولكنه ليس يأتى

يا خيول الثغور

إعطني قوة القلب كي أصهر الزمهرير

إعطني قوة الذاكرة

كي أنادى امرأ القيس من قبره في البقيع

حيث اكمل هذا المساء هجائيةً للفرزدق أو لجريز

- صَيِّفُوا فِي أَرْحَا وَرِيْعَنْتُ فِي أَنْقَرَة

بانتظار الذي سوف يأتي ولكنه ليس يأتي

لا أنا مع سيدي بخير ولا مع ستي

وَلَنْ تَرْضَ عَنْكَ الْيَهُودُ.!!!

- طَرَبِينَ اللُّوزُ فِي سَاحَةِ الدَّارِ، حَيْثُ تَشْعِبُطُ سَوْرَ الْحَرَمِ

لم أكن نرجسا فوق شباكه البهلوان

لم أكن رعشة في دم السنبل

لم أكن شوكة في التواءات هذا السياج

إنما كنت أسبح كيما أعلّق خفقة صمّت العلم

في زمان خداج.

لم أكن في نقوش الخشب

حيث أنقر بعض الزخارف فوق العريش

لم أكن طائراً دون ريش

إنما كنت أرسّم تشكيلة كي تناسب مرثية الأرجوان.

كان قبلى فراغٌ من العشب والماء والنار، غطى

شقوق الجبال

كان قبلى بياضُ نعاج الغيوم الثقالِ

كان قبلى ارتعاش العصافير فى الثلج،

قد بللُ الماءُ أعشاشها فى سكونِ الثلوجِ

كانت الغابة الساحرة

لم تكن بعد هذى الحقول

لم يكن فى الحقول عجول

قبل أن أوريث الأرضَ ملحَ الخطأ؛

قمتُ ملكْتُ هذا الغريبَ

قبرَ زوجته، حيثُ أشفقتُ فى هدأة الليلِ

حزنا على لاقطات السنابل بعد الربيع

ثم جاء الشتاء ليمسح أردانها فى الصقيع

ثم قلت: اهدنى، هذه الأرض باقية كى يُنقَر

أطرافها سربُ هذا الدجاج

مرسلاً شعرها كان فوق الجبين

وأنا قوس عاج

ينحنى ليقبلك نقش الزجاج.

ها أنا مثل هذا الحصان

أناطح هذا السراب على هامشٍ من جيوشِ أفولى
- لاني خليلى.

لم اكن قد قرأت الكتاب
لم يكن فى سماها كتاب
هذه الارض كانت تُبريرُ بالحرفِ،
ترسم للارض لوحات هذا الكتاب
كى تُصَدِّرَ للثج نار الحروفُ
لغةً تتناسل مثل المصابيح فى اول النطقِ
قامت تُردِّحُ اغنيةً ملازمةً
بعد هذا أقمتنا على شجر الدوح اياتنا،
بل رفعتنا السماء على يارجةٍ
كى تسافر للعالمين.

ساكلم داليه، نَسْعُها من دم الارجوان القتل
حيث لا تسمع المرحلة
حيث لا تسمع الوردة الذابلة
حيث لم تستمع لصراخى العتيق الخيول
حيث وزَّعت روحى.. على السابلة
حيث لا تسمع القافلة

حيث لا يسمع الأراجوز الذى كان تاتاً فى حفلة المقصلة.

سألكم دالية الروح، كى أنفخ الروح قبل الوهن

أنا النبى الذى صاغ هذا الفضاء الرصين

أسافر فى لجة البحر كى يهدأ الآخرون

لأشعل جمرًا على رأس بوابة البحر كى يُقبل المتعبون

- صَيِّفُوا فى أريحا وَشَتَّيْتُ فى برزخ من شَجَرٍ

لا أنا سَيِّدٌ فى الخليل ولا تابعٌ فى اليمن.

- صَيِّفُوا فى أريحا وربعتُ فى غيمة العشب

حين ارتدت أرجوان الصلاة

كنت أركب مهري الجميل

لأرضعهُ خُطْباً من حليب السباع

صَفَّقْتُ على جبلٍ رفض الإنحناء وفتشتُ عنه فضاءً

لم يكن فى المدى غير هذا الشرِّقِ يصفعُ وجه المدى

الوحوش تحاصرني فى ثقب الحرْمِ

وأنا سيد أشعل الكائنات ونام.

كنت أمسك عكازتى قرب نهر يسيل على الفاتنات

عندما هاجمتنى زواحفُ هذا الزمان

كنت أحكى لدالية الأرجوان

أوشوشها كى تفيق من الورطة النازلة

كنت أقلبُ أفراسها، كى أغيط الغجر
أيها البدوى الذى قد توسدَ عشب الحريز
تشككتُ لما رأيت قماشَ العلم
باهتاً مثل هذا الضجيج الذى لا يهزُّ القبور
أين عُرُوهُ مِخْلَاتُهُمُ والشعير
إذا نام مهري وناموا على طاولات المدى وأنا
لم أنمُ

إذا غريبوا دونما قَشْمِكِ أو هدير!!!



ARCHIVE

لن أصافح تلك الخراف
لن أصافح طاقيةً أو نجومًا تذكرنى بنجيج الدماء
فاعلنُ بنتُ أختِ فعولنُ، لماذا
نفرق بينهما فى الزحاف؟!
يا قراصنة البر والبحر، هذى يدي
سأشلخها قطعة قطعة دون أن يتبلل سطح غليلي
سأخلع كرمى وعشب نجلى
إذا صافحتُ قاتلاً أو قتيلاً هوى فى هوى الملكِ والصولجان.
- صَيِّفُوا فى أريحا وشَتَّيتُ فى غيمةٍ من دم المذبحة
قال لى: سوف يقتسمون السماء

سوف يقتسمون الهواء ولن يتركوا الميجنا يا حزين
نحن نسل المذاييع من عهد عاد
فهل تلد النائنات سوى النائحة
قلت: هل يتركون لك الدالية!!!
غربوا كي يترجم أشعارهم سيدُ السوط في لغة السوطِ
والاقتسام
وأنا قمتُ شرقتُ في الرمل كي أتقن اللغة
النبطية قبل الأفول
- لاني خليلى.



<http://Archivebeta.Scribd.com>

أخيرا بكى صاحبي!

فلسطين

«ضربة جرس»



مدت عنقها إلى غرفة المعيشة فبرز رأسها أمام الباب تتقدمه يداها وهما تلوحان بأصبعي حلوى ملونين ارتفعت على إثرها في الجو صرخات وضحكات:

ARCHIVE

.. ملو خالة.. ملو عنونة.. ملو عنان.

ثارت عاصفة في الهباء في شعاع الشمس الذي يقطعها جسدناها الممتلئ وفرقت قبلات وجلجلت ضحكات ثم سرعان ما هذا كل شيء وهاد الهباء ليسبح بهدوء في لجة الضوء الازلية.

«عنان» هذا هو اسمها، ابنة عمتي.. تذكره كثيراً عندما تتكلم وكأنها تحدث نفسها.. وتحرك في مقعدها وهي تجلس وكأنها ستنهض منه في أية لحظة.

قالت لجدتها وهي جدتي في الوقت نفسه:

.. بالله يا عنان.. ما اسم الدواء؟

قالت لها جدتي:

كورتيزون؟

قالت «عنان»:

.. لا.. لا.. هذا أعرفه.. بالله يا عنان ما اسم الدواء؟

تذكرى.. تذكرى.

ذكرت لها جدتي اسماً لدواء آخر ولكن «عنان» نفت أن يكون هو الدواء الذى أوصته عليه أمها ثم ضمت كفيها إلى بعضهما حتى تلامست أطراف أصابعها وراحت تنقر بقدميها الأرض وعندما عجزت عن تذكر الاسم قالت لنفسها.

- عجزت يا عنونه! عجزت!

ثم انطلقت من مكانها كالسهم لتسحب ستارة النافذة وتعد لنفسها كويماً من الشاي.

- من يريد شاياً؟

قالتها ومضت إلى المطبخ دون أن تسمع الجواب.. فتحت باب الشلاجة وأخرجت منها قطعة كيك أكلتها ثم رمت الفتات إلى حوض السمك.. نظرت إليها جدتها بانشرار وقالت والدتها بصوت خفص:

- تماماً مثل والدها.

كان إذا دخل المنزل بعث فيه الحياة وأشعل فيه الضحك والمرح والحركة.. مسكين لم يمهله الربو كثيراً.. كان لعبة نارية أومضت لهولة قصيرة فى السماء ثم ما لبثت أن انطلقت وتلاشت إلى الأبد.

نادت على «أشجان» كى تساعد في إعداد العشاء واجتمعنا نحن الأربعة أنا وعمتى وأبنتيها عنان وأشجان فى المطبخ نتخذ أماكننا على المواقع بألكية معروفة سلفاً ومأوى دقائق حتى فاحت من المطبخ روائح السمن الحار واللحم المشوى والبطاطا المقلية.. دب فى الجدة نشاط مفاجئ تحت تأثير رائحة الطعام القوية وارتفع حماس حديثها مع زوجى عنان وأشجان فى غرفة المعيشة وهو الأمر الذى لا يحدث مع الجدة إلا عندما يقترب موعد الطعام.. تدمرت «عنان» من رائحة الدهن لأنه يفسد عطرها ثم التفتت

إلى «أشجان» وقالت:

قولى لى يا أشجان بروفيلى الايمن أجمل أم بروفيلى الأيسر؟

زجرتها والدتها التى هى عمى قائلة:

- لقد كبرتِ كفى عن الانشغال بنفسك وفكرى فى طفل تنشغلين به.

ولكنها استمرت فى حديثها وكأنها لم تسمع ما قالته أمها. قالت وهى تكشف ظهرها أمام أشجان :

- انظرى إلى الدمامل.

ففغرت ابنة أشجان فمها وهى تنظر إلى المؤخرة اللحمية البيضاء التى تشبه خوخة كبيرة.

قالت لها أشجان:

- ليس أمام الطفلة.

فقالت:

- دعها.. لا تعقديها.

ثم جلست على كرسى فى المطبخ وأخرجت المرأة وأصبع أحمر شفاه ففغرت ابنة أشجان فمها للمرة الثانية وهى تراقب خالتها كيف تطفى شفتيها باللون الوردى. فى نفس الوقت خلعت الخالة حذاها المقفول ودفعته بعيداً عنها وراحت تحرك أصابع قدميها إلى الأعلى والأسفل وهى تردد جملتها المعتادة:

- الزواج كفر.

قلت لنفسى:

«بعد قليل ستنثر العطر خلف أذنيها وتحت إبطيها وسترش على وعلى الباقيين بعضاً منه وستمضى إلى غرفة المعيشة لتشمل جدتها، التى هى جدتى فى الوقت نفسه، بهذه الحملة العطرية المفاجئة»

صاحت الجدة:

- هذا يكفي.

ولكن «عنان» واصلت وضع العطر على وشاح الجدة وملابسها وقبل أن تعيد القنينة إلى الحقيبة
نفحت الطفلة رشة أخيرة جعلتها تبتسم بخجل.

قلت لنفسى:

«فى مثل هذا الوقت من كل يوم أرى السجادة غارقة فى بحر الظلمة وجدتى على سريرها تستمع إلى
راديو صغير تحمله قرب أذنها.

- هل أشعل الضوء يا جدتى؟

- أنه يتعب عينى.

- جدتى قد أذن المغرب.

- حقاً كم الساعة الآن؟

- الخامسة والنصف.

- هل تغذينا؟

- نعم يا جدتى.

أما عنتى فتجلس قرب النافذة ترقب السيارات وهى تمر مسرعة على الخط السريع المؤدى إلى مركز
المدينة فأشعر بها وحيدة حزينة مثل لافتة مهملة على طريق خارجى وعندما تاتى الأصوات خافتة من
الرصيف الذى تحت النافذة تعمل وهى تختلط مع ضجيج السيارات البعيدة على تأكيد وحشة البيت بدلاً
من تبديدها.»



قالت «عنان»:

- قنينة الصاوص فى هذا البيت سر عسكرى. أين هى؟

قلت لها:

- فى الدرج العلوى.

لماذا تغيرون مكانها فى كل مرة.

- لم نغير مكانها ولا أحد قد استعملها منذ جئتم فى الأسبوع الماضى.

ضحكت أمها التى هى عمى وأشرق وجهها بالحمرة.. وقالت:

- لا أحد يستعملها غيرك.

قالت «عنان» وهى تسكب كمية كبيرة من الصاوص فوق صحن بطاطا مقلية:

- أنا المفخرة الوحيدة فى هذه العائلة.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ثم راحت تلتهم بعضاً من شرائح البطاطا وتتذوقها بإعجاب.. فكرت مع نفسها أن الله كلما أراد أن يبعث الحياة فى هذا البيت المقفر أرسل لعمتى ابنتها الضاجة هذه لكى تثير ذوايع من البهجة حول انعس الأشياء وأتفنها... مددت يدي لالتقط صحن البطاطا من «عنان» وأحمله إلى غرفة المعيشة فأعطتني إياه وهى تحاول ارتداء حذاءها المخلوع متحيلة عليه لكى يدخل فى قدميها دون أن تضطر إلى استعمال يديها.. وكانت لا تزال تشاكس الجميع بمحاولتها تلك عندما خيمت فى لحظة واحدة، هى اللحظة التى رفعت نظري فيها من الحذاء إلى النافذة، سحابة من الرنين شلت حركة المنزل وأدارت رموس النساء الخمس داخله باتجاه النوافذ القريبة وكان رنين الجرس الذى انطلق فجأة قد أعلن بدء دقيقة حداد فى قاعة كانت ضاجة باللغط قبل قليل.

نفضت «أشجان» يديها من وضع الأطباق على المائدة وذهبت لكى تفتح الباب تلاحقها ابنتها

الصغيرة كالذهابة وتعلقت حيناً «هنا» بالباب الرئيسي عبر النافذة وهي تقول بصوت خافت:

.. من يقرع الباب الآن؟

وبدت الجدة وقد انطأ حماسها للحديث فجأة وكأنها لم تعد تسمع شيئاً مما يدور حولها، وأن السؤال الذي ظل معلقاً بدون جواب شاف لسنوات طويلة قد دامها للتو بعد نظرة خطفتها إلى الصورة المعلقة على جدار غرفة المعيشة.

ولم يعد بمقدور أحد الآن إزاء هيبب القلق الزاحف إلا أن يلبث ساكناً.. مترقباً.. مشربها.. بانتظار ماسيحدث.. أما الأم التي لم تستطع حبس أنفاسها أكثر من ذلك فاطلقت أمة قصيرة وقالت بصوت مرتجف:

.. ها.. من ؟

قالت الصغيرة وهي تحاول أن تسبق أمها إلى الداخل:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

.. إنه أحمد.. لقد سقطت كرتة هدينا.

ثم أغلقت الباب خلفها..... فترجع صداها باباً بعد باب بعد باب.. وكل باب تنفلق تترك خلفها وجوه نساء واجمات يرمعن السمع إلى ذكريات بعيدة ومقطعة لا يسمعهما أحد سواهن... لقد أصبح مؤكداً أن شيئاً ما في تلك الأرواح اللاتبة قد انطأ فجأة لتحل محله سحابة ثقيلة من الحزن خلفتها على حين غفلة ضربة جرس ليس إلا.

عبد المنعم تليمة



الفن الضائع

مرثية نشرية من إبراهيم الإبيارى

أما هذا الفن الضائع فهو تحقيق نصوص التراث،
فى كل تجلياته وحقوقه، ونشرها. وهذا العمل أساس أول
مكن لكل درس، كى يستقيم نهجه وتصح نتائجه، وأما
ضياح هذا الفن، فلاننا - مؤسسات رسمية وجماعات
وجمعيات أهلية - لم نرسم له حتى يوم الناس هذا خطاً،
ولم نصغ له خطة، ولم نُقِم له جهة مسئولة تقوم على
أمره، ولم نضع له ميزانية تمول مشروعاته. لقد تركين
الأمر للجهود العشوائية وللعمل التطوعى الذى ينهض
على مبادرات الأحاد والأفراد من أهل العلم. وإننا لنجد
مئات من طلاب الدراسات العليا وشباب الدارسين
يشتغلون بالتحقيق أو يضعونه جزءاً من بحثهم
الأكاديمى، لكننا لن نجد مؤسسة علمية مسئولة عن
تنظيم عملهم ورعاية بحثهم، ولن نجد معهداً علمياً يقوم
عليه أهل هذا الفن بتدريس أصوله وبقائمه والجديد
من طرائقه وينهضون بتدريب الآتين من أجياله. إنما
إنتهى الأمر كله إلى قلة من الشيوخ وَعَوّاً حاجات
النهضة وغاياتها فندبروا أنفسهم للجهد فى هذا الميدان،
ونذروا جهودهم له، ووقفوا حيواتهم عليه. ترى الرجل
منهم يصبر مع نص السنوات ذوات العدد، وينفق فى
طلب مخطوطة ما يملك من مال وجهد وقت، ويُعْضى
الأيام والليالى فى جلاء معنى أو تحديد تاريخ أو نسبة
قول إلى قائل، ويعطى لمن يقتصده من طلاب العلم
وشداته، ثم لا يطلب شيئاً، فكلهم يقوم بأمر نفسه ومن
يعول من باب آخر غير باب التحقيق. من هذه القلة العاملة
المجاهدة، شيخنا إبراهيم الإبيارى (١٩٠٠ - ١٩٩٤) الذى
رحل راضياً مرضياً، إلى جوار ربه أوائل الشهر
الماضى.

الإسلامية الأصلية: علوم الرجال والتراجم والسير والتاريخ - قد اصطلاحوا على سبل قوية في التعامل مع النص - المتن - لفحص الرواية والإسناد، وبيان ما يلحقهما من صحة وسلامة أو ضعف ووهن وتحديد دواعي قبول ما يقبل ورفض ما يرفض. ولقد اجتمعت هذه السبل القوية التي اصططنعها علماء الحديث و اصطلاحوا عليها فيما سمي في دوائرهم بقواعد الجرح والتعديل، وغايتها أن يوفر المحدث لعمله مع المتن حظه من الإجابة وحقه من الإحسان. ولقد امتدنى شيوخنا من علماء التحقيق في العصر الحديث بذلك الموروث العلمي الباقي: فتروخوا - في تحقيق نص - أن يجمعوا كل نسخة من أركان العالم الأربعة. ولا يعرف النشر إلا من يكابده، إذ من المعلوم أن كثيراً من كتب تراثنا تتعدد نسخها حتى لا تكاد مكتبة عامة أو خاصة في أرجاء الأرض تخلو من واحدة من نسخ كتب عربية إسلامية بأعيانها. ويتبع الوقوع على نسخ النص وصفها.

ولوصف النسخة قوام، ينتظم تحديد تاريخ كتابتها، ونوع الخط الذي كتبت به، وعدد أوراقها وسطورها، كما ينتظم مالحق بها من عيون كالحرم وضياع أجزاء من المکتوب وغموض أجزاء أخرى... الخ. يتبع ذلك الموازنة بين النسخ المختلفة للنص وبيان الروايات المختلفة له. ويفضى كل هذا إفضاءً إلى تعيين مراتب لنسخ النص الواحد. فالمرتبة الأولى للنسخة التي كتبها المؤلف بنفسه، والمرتبة الثانية للنسخة التي أملاها المؤلف على مريديه وطلاب علمه أو التي قرأها أو قرئت عليه فاجازها، والمرتبة الثالثة للنسخة التي كتبها الناسخ نقلاً عن واحدة من تلك التي وصلفناها في المرتبتين الأولىين. كل ذلك يسهل على المحقق عمله، فيعينه على تحديد النسخة

لنزن عمل الإيباري بموازين أصحاب هذا الفن، فإننا نقف عند هذه القلة من شيوخ العلم المصريين الذين بينهم ووقف في صفهم وحمل عبء المسئولية معهم. وإننا لنعرف فضل أساتذنا من علماء العراق والشام والمغرب ونقدر قدرهم وندرك مكانهم ومنزلةهم. بيد أن هذا الفن يؤخذ من قريب، بالاتصال المباشر والمعاصرة والمشافهة و أطراد التمرين والتدريب. فكان سبيلنا إلى هذا الفن الأخذ المباشر عن شيوخنا المصريين، نظرنا في أعمالهم على مكث وتعلمنا نهجهم على مهل، فكنا نعمل تحت أعينهم اليواظ، وكنا نجود ونحن يترجيهم العالم الرشيد. سأسمي هذه القلة من شيوخنا المصريين الذين انتهت إليهم إمامة هذا الفن بالعشرة المقدمين: الإخوان شاكى، أحمد محمد شاكر، رحمه الله، ومحمود محمد شاكر، حفظه الله، والسيد أحمد صقر، ومحمد على النجار، وعائشة عبد الرحمن (بنت الشاطيء)، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد السلام محمد هارون، وشوقي ضيف، ومصطفى السقا وإبراهيم الإيباري.

شادت هذه المدرسة - هؤلاء المقدمون العشرة ومريدوهم من المجتهدين - مناهج لهذا الفن وطرائق وأصولاً. امتلكوا هذه المناهج والطرائق والأصول، بعد إذ سلكوا دروب أسلافهم من العلماء العرب الأقدمين وأحياناً نظروهم ونهجوا نهجهم ولغوا لفهم.

كان العلماء الذين جمعوا النصوص الموروثة ودونوها - القرن الهجرى الثانى وماتلاه - قد وضعوا قواعد صارمة للضبط ورسومياً حازمة للإسناد. وكان علماء الحديث. وعملهم أصل لطائفة من العلوم العربية

جهده الأكاديمي المبارك إلى التحقيق، فنشر نقط العروس لابن حزم، والرد على النحاة لابن مضاء القرطبي، وشارك في نشر قسم شعراء مصر من خريدة القصر وجريدة أهل العصر للعلماء الأصفهاني. وأراد شوقي ضيف، حفظه الله، أن يهدي إلينا خبرته الغالية في هذا الحقل، فترك فينا حديثه الوافي عن شروط التحقيق وطرائقه في كتاب (البحث الأدبي). وكانت عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) قد بدأت جهدها الأكاديمي بتحقيقها الفريد لرسالة الغفران للمعري ورسالة ابن القارح، ثم نشرت بعد ذلك مقدمة ابن الصلاح. ثم أهدت الشيخة الجليلة، حفظها الله، إلينا خبرتها في كتابها (مقدمة في المنهج).

والحق أن أعمال هؤلاء الشيوخ العشرة المقدمين، هي بذاتها مدارس كاملة، يقع فيها من يطلب على الهداية والتوجيه ستخلص منها الرسم والقاعدة والمنهج. ولانزال نعد تحقيق الشيخ أحمد شاکر لكتاب الإمام الشافعي (الرسالة)، وتحقيق الشيخ محمود شاکر لتفسير الطبري، نموذجين نحتذيهما إذا أردنا تحصيل شيء في هذا الباب.

وكان شيخنا إبراهيم الإبياري، رحمه الله، في القلب من هذه الحركة ذات العمق التأسيسي المؤثر في نهضتنا الحديثة بعامة، ونهضتنا الفكرية والعلمية والأدبية بخاصة. أقام - مع إخوانه - البنیان، وشيد المدرسة، وعين الرسوم والمبادئ والمناهج، وحدد التوجه، وأتجز الأعمال.

ولد في مفتتح هذا القرن العشرين (١٩٠٠) لأسرة طيبة ميسورة بطنطا، عرف عدد من أبنائها بأفضل العلم وإنشاء شيء من الأدب والشعر. وأنفق سنوات

(الأم) وهي الأصل الذي سيكون مدار التحقيق عليه، وعلى تصديق النسخ الشاتوية التي قد تضيء بعض الدقائق الغامضة في النص أو المفقودة منه. ويعد خدمة النسخة الأم بالشروح والتعليقات وتوثيق الأقوال والأشعار والنقول وردها إلى مظانها وإسنادها إلى أصحابها... الخ، تأتي مرحلة تهية النص للنشر، وهي مرحلة استفاد فيها شيوخنا من الطرائق الحديثة في الفهرسة والتحليل والتبويب والتعريف والتأريخ للأفكار وهنأ تراهم يقدمون للنص بما يحدد موضوعه ومنزلته من تاريخ التأليف في بابيه ويترجمون لمؤلفه بما يحدد منزلة كتابه من مجمل عمله، ويميزون للنص أبواباً وفصولاً وفقرات، ويضعون له الفهارس العامة والتحليلية والموضوعية للأفكار والآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأعلام والأشعار والأمثال والبلدان والأماكن... الخ. وقد أراد بعض شيوخنا أن يتم فضله، بأن يتوك فينا عملاً قائماً برأسه يصف خبراته في تحقيق النصوص الموروثة ونشرها، ويحدد استخلاصاته ونتائجها، ويبين رسوم هذا الفن الجليل وقواعده. وكان عبد السلام محمد هارون قد اتصل بهذا الميدان مبكراً حتى صار واحداً من عمده. بدأ بالأدب فحقق رسائل الجاحظ، وحيوانه، وبيانه وتبيينه، وشرح حماسة أبي تمام، ثم وقف عند الأمهات اللغوية فحقق مجالس ثعلب، ومعجم مقاييس اللغة، وكتاب سيبويه، وشارك إخوانه في تحقيق الموسوعات الأدبية واللغوية من أغاني الأصفهاني إلى تهذيب اللغة للأزهري إلى غيرهما. وأراد هارون أن يهدي إلينا خلاصات خبرته، فترك فينا أول كتاب وضع في العربية في هذا الفن (تحقيق النصوص ونشرها: سنة ١٩٥٤م). وكان شوقي ضيف قد صرف قطعة عزيزة من

(الأيام)، وكان الإيبارى ينوى أن يكمل سيرته فى ثلاثة أجزاء. هذا عن سيرته، أما عن رسالته فإن لها القول هاهنا ترك إبراهيم الإيبارى خمسين كتاباً مترجماً ومؤلفاً وخمسين كتاباً محققاً، ونفق عند عمليْن محققين من أعماله، يفصحان عن وجهته وجهه. وقصته مع العمل الأول، كتاب الأغاني للأصفهاني، قديمة استغرقت من عمره أربعة عقود بدأت منذ التحقق صدر حياته العملية بالقسم الأدبي بدار الكتب المصرية فشارك فى تحقيق الأجزاء السابع والثامن والتاسع، ثم توقف العمل. وعلى الرغم من هذا التوقف فإن صلته بالأغاني لم تنقطع يوماً، فكان دائم النظر فيه، دائم العمل فى دقائقه وحقائقه، يجمع بطاقاته ويرتب أوراقه ويصنف موارده. ويعد سنوات طويلة دعت «دار الشعب» إلى النهوض وحده باستكمال تحقيق الكتاب، فتوفر على العمل حتى أنجزه، من الجزء الرابع عشر إلى الجزء المتم للثلاثين. وصاغ خطة لوضع فهراس شاملة مفصلة فى أجزاء أربعة. وهنا كانت له استدراكات ونقدات على جداول المستشرق الإيطالى جويدي، أغناطيوس (١٨٤٤ - ١٩٣٥م) لكتاب الأغاني التى ضمنها فهراس للشعراء والقوافى والأعلام والماكن، ونشرها بليدن سنة ١٨٩٥م. والعمل الثانى هو سيرة النبى عليه السلام، لابن هشام عن ابن اسحق، ومعلوم أن علماء المسلمين قد اهتموا اهتماماً ظاهراً منذ صدر الإسلام بنسب النبى وحياته ومغازيه. وتبدى هذا الاهتمام فى روايات وأخبار وأحاديث متناثرة تتصل بالنبى، لكنها لا تنتظم فى عقد واحد. وكان على رأس أصحاب هذا الاهتمام ابن عباس المتوفى سنة ٦٨هـ، وأبان بن عثمان بن عفان المتوفى سنة ١٠٥هـ. ثم تبدى هذا الاهتمام فى تاليف ومصنفات،

من طفولته فى الكتاب حيث ألم بالقراءة والكتابة والحساب وحفظ القرآن الكريم. ثم انتظم فى التعليم الدينى حتى تخرج فى مدرسة دار العلوم سنة ١٩٢٩م.. وقد اتصل منذ يقاعته. شأنه فى ذلك شأن كل أئمة النهضة. بضروب مختلفة من العمل الثقافى؛ فأنشأ طائفة من الأجزاء، ثم مال كتابة الشعر بالفصحى على مذهب جيله، وله فى ذلك بعض المدايح والمرائى فى مناسبات مختلفة، وله غزليات بطريقة (جودى) بلحظك ساعة...). ثم أنشأ القصة - قصيرة وطويلة - ونشر أعماله القصصية فى البلاغ اليومى، والسياسة الأسبوعية، والمقتطف الشهرى، وكان يعود إلى إنشاء الشعر والقصة بين الحين والآخر. وشغل الإيبارى وظائف عامة كثيرة، كلها تعليمى ثقافى، فعمل استاذاً لعلوم العربية وأدائها - فى المدارس العامة وفى معهد الدراسات الإسلامية بمدريد وفى كلية الآس - وعمل فى الإشراف والتوجيه الثقافيين، فكان مسئولاً عن إدارة إحياء التراث بوزارة التعليم ثم كان مستشاراً لوزارة الثقافة. بيد أن التحقيق قد غلب على عمله غلبة قوية، وقد بدأ عمله فى هذا الميدان منذ التحقق بالقسم الأدبي بدار الكتب - وكان مركزاً بالغ الأهمية من مراكز تحقيق التراث - سنة ١٩٢٦م قبل تخرجه فى دار العلوم بثلاث سنوات.

وقد عاش الإيبارى عمره المديد فى التحقيق، انقطع له، ووقف جهده عليه. كان يعيش فى رعاية أخته (عزيزة)، عاش معها ستين عاماً، ثم تزوج فى هذه السن العالية من السيدة (مدوحة). وقد بسط الإيبارى لنا حقائق حياته فى الجزء الأول من سيرته الذاتية (مع الأيام) التى استلهمها من سيرة طه حسين الجهرية

شلبى: مصطفى البابى الحلبي، سنة ١٩٥٥م - أقرب إلى الاستفادة من السهيلي، كما أنها من أدق الطبوعات والنشرات في الموازنة بين الراجح والمرجوح من الروايات والأخبار، وفي تخريج الأحاديث، وتقد الأشعار، خاصة تلك التي يتبدى فيها الفساد أو الوضع.

كانت مكتبة إبراهيم الإبيارى معرضاً فريداً للعلم العربى الإسلامى، فى كل حقوله، وفى كل عصوره أقول (كانت) لأن دولة عربية شقيقة اشترتها منذ شهر سنة. لست أدرى ما أقول لكننى أعلم أن الأخوة الذين يقومون على أمر المكتبة فى تلك الدولة الشقيقة، مثقفون مخلصون، يفهمون ويقدرّون، وهم - يقيناً - مستعدون: هل تتقدم الدولة المصرية لاستعادة المكتبة؟ هل تتقدم جامعة مصرية لشراؤها؟ ربما وجد هذا الكلام أذنأ واعية.

بدأها ابن شهاب الزهرى المتوفى سنة ١٢٤هـ الذى وضع كتاباً فى المغازى . وتطور التأليف فى هذا الباب لدى محمد بن عمر الواقدي المتوفى سنة ٢٠٧هـ الذى وضع كتابه الجهير (المغازى). أما محمد بن اسحق المتوفى سنة ١٥١هـ فيقال له شيخ أصحاب السيرة، فهو الذى وضع سيرة كاملة ذات نسق ونظام، وقد انتهى عمله إلى أبى محمد عبد الملك بن هشام الذى حذف منه وأضاف إليه وعدل من نسقه ونظامه، فكانت السيرة التى بين أيدي الناس الآن. ولهذه السيرة النبوية فى العصر الحديث طباعات ونشرات جمّة، لعل أقدمها ما أخرجه الإنسانى وستنفلد (١٨٠٨ . ١٨٩٩م) سنة ١٨٦٢م، معتمداً على مخطوطة (الروض الأنف) للسهيلي الذى أخذها عن شيخه أبى بكر بن العربى. والحق أن تحقيق الإبيارى - مع زميله مصطفى السقا وعبد الحفيظ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



مسافر خانہ



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أنت توغل في الظل يا سيدي

وأنا

كنت مستوحشاً

كالمسامير في خشب الباب

ماذا دهاك

أنت تفتتح الآن صرّة ألوانك الغامضة

فلماذا إذن

كلما اقترب اللون من حافة القلب

صرت سواك!

ما الذي فزعك

هل رأيت دمي بين ألوانك الآن

أَمْ قَدِ رَأَيْتَ دَمْعُ

أَنْتَ تَجْلِسُ فِي الظِّلِّ
مَكْتَسِبًا بَرْدَهُ

مِنْ زَخَارِفِ ضَوْءٍ
تَتَمَنَّى الْمَشْرِيبَاتُ

تَأْنِسُ بِالْدَاخِلِينَ إِلَى اللَّوْنِ
وَالْهَارِبِينَ مِنَ اللَّوْنِ
كَأَنَّكَ أَرَأَيْتَ

(فِي الْفَضَاءِ الَّذِي يَنْحَنِي فِي الظَّلَالِ

عَلَى هَيْئَةِ امْرَأَةٍ)
جَالِسًا كَأَلِهِ مِنَ الشَّرْقِ

<http://Archivebeta.Sakhi.com>

يَنْحَلُّ فِي عَتَمَةِ الضَّوئِ

حَشْدًا مِنَ النَّاسِ
يَخْتَلِجُونَ قَلِيلًا

وَلَكِنَّهُمْ يَهْرَبُونَ إِذَا مَا تَنَبَّهَتْ
يَخْتَبِئُونَ بِهَيْئَاتِهِمْ فِي الرُّسُومِ
وَلَا يَتَّبِقَى سِوَاكَ

لَيْسَ لِي أَنْ أَرَيْتَ فَوْقَ يَدِكَ
أَنْتَ تَعْرِفُ

أن الوجوه التي تصرخُ الآن في الكأسِ
يقطعها اللونُ
تعرفُ أنك تمضي بعيداً
وتقفز فوق حصانين!

خذُ صرّةَ اللونِ وافتتح الآن وقتكُ
كنْ

إنتشلُ هذه الأعينِ الشاخصاتِ
بسّارةِ الحلمِ

أو

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

فالتقط يا الأصابعُ
هذي الوجوه من الثلجِ والنارِ
كنْ

أنت توغل في الموتِ يا سيدي
وأنا

كنت مستوحشاً

كالمسامير في خشب البابِ

أنظر من محبسى

وأراكُ

عنوان هذا البحث ينطوي على تناقض. فكيف يمكن أن يكون ثمة تنوير وأن يكون بالسلب؟ بيد أن صياغة السؤال، على هذا النحو، تسم التناقض بأنه تناقض صوري وليس تناقضاً جدياً. ومعنى ذلك أن التنوير هو بالضرورة بالإيجاب. وإذا كان بالسلب فليس ثمة تنوير، وبذلك ينتفي التناقض.



وما حدث في مصر دليل على ما نذهب إليه من أن ليس ثمة تنوير. وتفصيل هذا الدليل في حاجة إلى تحديد ماذا نعني بالتنوير. ونحن نعني بالتنوير ما عناه كانط في مقاله المشهور: «جواب عن سؤال: ما التنوير؟» وجوابه يمكن اختزاله في عبارته القائلة «كن جريئاً في أعمال عقلك». والجرأة تعني - في ضوء مقاله - ألا سلطان على العقل إلا العقل. وقد يلزم عن هذا المعنى سؤال عن مكانة التراث في ضوء سلطان العقل.

وتمهيداً للجواب عن هذا السؤال أطرح ملاحظة ورّيت في رسالة الأديب الفرنسي أندريه جيد إلى معرب كتابه «الباب الضيق». وقد جاء هذا التعريب بناء على اقتراح طه حسين. قال جيد «يدهشني اقتراحك ترجمة كتابي إلى لغتك؟ إلى أي قارئ، يمكن أن تساق؟ وأي الرغبات يمكن أن تلبي؟ ذلك أن واحدة الخصائص الجوهرية في العالم المسلم، فيما بدا لي، أنه وهو الإنساني الروح يحمل من الأجوبة أكثر مما يثير من أسئلة. أمخطئ أنا؟ هذا ممكن». والجدير بالتنوير، هنا، أن الكتاب لم يُترجم وإنما عُرّب. والتعريب يعني حذف فقرات. وكان رد طه حسين «سيدى لم تخطئ أنت وإنما دُفعت إلى الخطأ»^(١).

والسؤال إذن:

هل كان طه حسين محقاً في هذا الرد؟

لقد أصدر طه حسين كتابه «في الشعر الجاهلي»

التنوير بالسلب! *

* ألقى هذا البحث في ندوة «حركة التنوير في مصر في القرنين التاسع عشر والعشرين»، ٧ - ٨ أبريل ١٩٩٤، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.

تقديمه إلى المحاكمة والتي كانت تستند إلى إعمال المنهج الديكارتي تدلل على رفض النقد، ومن ثم على رفض التنوير.

والسؤال إذن:

لماذا هذا الرفض؟

هل هو مردود إلى رفض ما هو وارد من الغرب أم إلى التباين بين عقلية غربية وعقلية ليست غربية؟

ورد في مقدمة شفيق غريال للقسم الأول من الجزء الثاني لكتاب فيشر عن «تاريخ أوروبا» المترجم إلى العربية «أن لكل جزء من أجزاء تاريخ فيشر صعوباته الخاصة من حيث الترجمة. ولكن الأجزاء كلها تشارك في صعوبة واحدة عامة، وهي ضرورة التعبير عن المعاني التاريخية باللغة العربية لجمهرة من القارئ لا بد لهم من بذل مجهود خاص لإدراك علم من المعاني لا تحيط بهم تجاربهم ولا يمكنهم أن يتصلوا به إلا عن طريق التصور وطريق التقريب بينه وبين العالم الذي يعيشون فيه». ثم يستطرد قائلاً «بالنسبة إلى الجزء الخاص بالعصور الوسطى الأوروبية وحضارتها المسيحية الغربية أنه يصعب التعبير عن الفكرة الإقطاعية وفكرة السلطان الديني والسلطان المدني. والصعوبة، هنا، مردودة إلى الشبه الظاهر الذي يخدم»^(٩).

يبين من هذا النص أن ثمة عقليتين: عقلية غربية وعقلية ليست غربية. وعبارة «الشبه الظاهر الذي يخدم» الواردة في هذا النص تدلل على هذه التسمية الثانية. ويبدو أن رفاعا كان سابقاً على شفيق غريال في وعيه بـ «الشبه الظاهر الذي يخدم» في كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز». يقول إنه قرأ

عام ١٩٢٦، أي قبل تعريب كتاب جيد بعشرين عاماً. يقول في التمهيد لكتابه «إن نتائج هذا البحث سترضى هذه القلة القليلة من المستنيرين»^(١٠).

إن هذا التوقع من طه حسين مردود إلى منهج بحثه وهو «المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول العصر الحديث. والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً. والناس جميعاً يعلمون أن هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً، وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديداً، وأنه قد غير مذهب الأدباء، في أدبهم والفنانين في فنونهم، وأنه هو الطابع الذي يمتاز به هذا العصر الحديث»^(١١).

ويبدو أن طه حسين كان محقاً في توقعه فإن صدور الكتاب وصلت إلى النجاة عدة بلاغات من بعض علماء الأزهر وألف طلبه الأزهر مظاهرة وتوجهوا إلى سعد زغلول وقال أحدهم «نعن إليك يا مولاي أننا كما اتخذنا المصريين سلاحاً يحاربون به المعتصمين فستتخذك سلاحاً نحارب به الملحدين»^(١٢). ومعنى هذه العبارة أن إعمال المنهج الديكارتي في نقد التراث مرادف للإلحاد، ومن ثم فإن تجنب الإلزام يلزم عنه تجنب النقد، وتجنب النقد يلزم منه تجنب التنوير لأن النقد يعنى البحث عن جذور الوهم، ومهمة التنوير: اجتثاث هذه الجذور. ومعنى هذه العبارة أيضاً أن ملاحظة جيد لا زالت مشروعة لأن النتائج التي انتهى إليها طه حسين في كتابه «في الشعر الجاهلي» والتي تسببت في

إلى هذا البيت الذي يتحاشى ذكر الآلهة فى صيغة الجمع:

باسم ربى والسادة والأعيان

وترنمت شجوة بالحسان

ومن هنا نفهم ما يعنيه رفاعة بقوله عن ترجمة هذه القصيدة «وأخرجتها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام»^(١٠). وفى حديثه عن الوطن يشير إلى أن حب الوطن من الإيمان. وينظم منظومة وطنية يردد فيها «حب الأوطان من الإيمان». تبدأ المنظومة هكذا:

هيا نتحالف يا إخوان

باكيد العهد وبالإيمان

أن نبذل صدقاً للأوطان

للحرب هلموا يا شجعان

حب الأوطان من الإيمان

ويتردد البيت الأخير بعد كل رباعية^(١١). ولهذا فالأخوة الوطنية موازية للأخوة الدينية. وجميع ما يجب على المسلم لأخيه المسلم يجب على أعضاء الوطن من حقوق بعضهم على بعض^(١٢). ومعنى ذلك أن رفاعة يقف ضد نظرية «العقد الاجتماعى» عند روسو، والتي تنشأ تأسيس مجتمع مدنى يتفق منه الأساس الدينى باعتبار أن المجتمع من صنع الإنسان وليس من صنع الله، وقوانينه هى أيضاً كذلك.

والجدير بالتنبؤ أن نظرية العقد الاجتماعى التى تبناها الشيخ على عبد الرازق وأفضت به إلى إنكار «الخلافة» كانت السبب فى مصادرة كتابه «الإسلام وأصول الحكم»، ومحاكمته وفصله من وظيفته. يقول بصدد حديثه عن الخلافة أن للمسلمين فى ذلك مذهبين:

روح الشرائع لمونتسكيو، وعقد التانس والاجتماع الإنسانى لروسو، ومعجم الفلسفة للخواجه ولتير (فولتير)، وكتب فلسفة قنديلانق (كونديناك)^(١٣)، وترجم اثنى عشر كتاباً أو شذرة لمفكرى التنوير، ومع ذلك وضع شرطاً لقراءة هذه الكتب الفلسفية وهو التمكن من الكتاب والسنة لأن هذه الكتب «محشوة بكثير من البعد... فحينئذ يجب على من أراد الخوض فى لغة الفرنساوية المشتعلة على شئ من الفلسفة أن يتمكن من الكتاب والسنة حتى لا يغتر بذلك ولا يغتر عن اعتقاده وإلا ضاع يقينه»^(١٤) لأن «أهل باريس لهم فى العلوم الحكيمية حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السماوية، وقيمون على تلك أدلة يعسر على الإنسان ردها»^(١٥).

والجدير بالتنبؤ أن مخطوط كتاب «تخليص الإبريز» كانت به فقرات حذفها رفاعة عند نشر الكتاب. من هذه الفقرات فقرة تتحدث عن «إثبات علماء الإفرنج لدوران الأرض حول الشمس». وكان مكانها بالمقالة السادسة فى آخر التعريف بالجغرافية الفلكية. وعندما تحدث عن الحشوات الضلالية المخالفة للكتب السماوية المتضمنة فى علوم أهل باريس حذف بقيتها وهى «كالقول بدوران الأرض ونحوه». كما حذف كلمة «كفرة» التى كان يستعملها مراراً مرادفة لكلمة «نصارى» فى قوله ثم إن بلاد أوروبا أغلبها نصارى أو كفرة. وفى تقديمه للدستور الفرنسى يقول «فلنذكره لك لتعرف كيف قد حكمت عقول الكفرة بأن العدل والإنصاف من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد»^(١٦). وفى ترجمة الشعر كان ينتهى إلى إنشاء نص عربى مستقل يوازى النص الفرنسى الأصلى فتحوالت العبارة التالية:

J'ai chanté les dieux, les rois, les héros, la beauté

وإنما تلك كلها خطط سياسية صرفة، لا شأن للدين بها. فهو لم يعرّفها ولم ينكرها، ولا أمر بها ولا نهى عنها، وإنما تركها اتّاه لئلا نلجّع فيها إلى أحكام العقل، وتجارب الأمم وقواعد تسياسة»^(١٤).

هذا هو التنوير على الأصالة وقد أتى خالياً من «الشبه الظاهر الذي يخدع». فماذا حدث للشيخ على عبد الرزاق؟

حوكم وكُفّر في الصحافة. وقد جرت محاكمته أمام هيئة كبار العلماء بدعى أن كتابه يحوى أموراً مخالفة للقرآن الكريم والسنة النبوية وإجماع الأمة. وفي تقديرى أن أهم سبب لمحاكمته قوله إن حكومة أبى بكر والخلفاء الراشدين كانت لا دينية. وقد صدر الحكم بإجماع الآراء بإخراج الشيخ على عبد الرزاق من زمرة العلماء، وبالتالي يحو اسمه من سجلات الجامع الأزهر وطرده من كل وظيفة وعدم أهليته للقيام بأية وظيفة عمومية دينية. كانت أو غير دينية.

هذا عن محاكمته. أما عن تكفيره في الصحافة فقد كتب الشيخ رشيد رضا في مجلة «المنازل» متهماً على عبد الرزاق بالإلحاد والزندقة لأن كتابه خروج عن الإسلام، وهدم للشرع، وإباحة لم حرّم الله، وبدعة شيطانية لم تخطر على بال أولئك الزنادقة الذين زعموا أن للإسلام باطلاً غير ظاهره^(١٥). وفي صحيفة «البلاغ» قال الشيخ محمد شاكّر «ما حدثنا التاريخ الإسلامى العام ولا التاريخ المصرى الخاص بالإلحاد فى الدين أفجر من هذا الإلحاد الذى نزع إلىه فى كتابه هذا الشيخ»^(١٦). وفي صحيفة «الواء المصرى» ثمة مقالات جرت على هذا النحو أو قريب من هذا النحو. أما الذين دافعوا عن على عبد الرزاق فلم يكن دفاعهم انحيازاً

المذهب الأول أن الخليفة يستمد سلطانه من سلطان الله تعالى وقوته من قوته. ذلك رأى نجد روحه سارية بين عامة العلماء وعامة المسلمين أيضاً. وكل كلماتهم عن الخلافة ومباحثهم تنحو ذلك النحو، وتشير إلى هذه العقيدة ... كذلك شاع هذا الرأى وتحدث به العلماء والشعراء منذ القرون الأولى فتراهم يذهبون دائماً إلى أن الله جل شأنه هو الذى يختار الخليفة ... وجملة القول إن استعداد الخليفة لسلطانه من الله تعالى مذهب جار على الألسنة، فاش بين المسلمين.

وهناك مذهب ثان قد نزع إليه بعض العلماء وتحدثوا به ذلك هو أن الخليفة إنما يستمد سلطانه من الأمة. ثم يستطرد قائلاً «مثل هذا الخلاف بين المسلمين فى مصدر سلطان الخليفة قد ظهر بين الأوروبيين، وكان له أثر فعلى كبير فى تطور التاريخ الأوروبى».

ويكاد المذهب الأول يكون موافقاً لما اشتهر به الفيلسوف «هوبز» من أن سلطان الملوك مقدس وحقيقه سماوى. وأما المذهب الثانى فهو يشبه أن يكون نفس المذهب الذى اشتهر به الفيلسوف «لوك»^(١٧).

ومن البين أن ثمة تناقضاً صورياً بين المذهبين بمعنى أن كلاً منهما ينفى الآخر. ونفى على عبد الرزاق المذهب الأول فلم يبق أمامه سوى المذهب الثانى وهو مذهب لسوك الذى ينفى الحق الإلهى للحاكم، ويأخذ بنظرية «العقد الاجتماعى» على نحو ما ورد فى الصفحة الأخيرة من كتابه حيث يقول «والحق أن الدين الإسلامى برئ من تلك الخلافة التى يتعارفها المسلمون ويرئ من كل ما هياؤا حولها من رغبة ورهبة ومن عزة وقوة. والخلافة ليست فى شئ من الخطط الدينية. كلا ولا القضاء، ولا غيرها من وظائف الحكم ومراكز الدولة.

وفى ١٥ أبريل ١٩٩٤ كتب رجاء النقاش مقالاً فى مجلة «المصور» بعنوان حاكمونا.. ولكن ورد فيه أنه وقف أمام القضاء ثلاث مرات بسبب ثلاث قضايا مرفوعة ضده من بينها قضية رفعها ضده «حمام» لأنه كتب مقالاً يرفض فيه «النقاب». وقد حكم قاضى أول درجة بإدانة رجاء النقاش وهناك ثمة سؤال فى حاجة إلى بحث علمى للجواب عنه:

هل ثمة مدرسة «أصولية» فى مجال القانون المصرى مؤسسها هو عبد الرزاق السنهورى؟

وفى عام ١٩٩٣ نشرت مجلة «المصور» حديثاً لزمكى نجيب محمود كانت قد نشرته «الأهرام» عام ١٩٨٥ ورد فيه «أن الذين يقولون إن العلمانية خطر على الإسلام فاتهم أنهم فى كل ما ذكروه إنما يتكلمون عن ديانات أخرى غير الإسلام. وأنا أطالبهم بأن يذكروا لى مثلاً واحداً ليوم واحد مرّ فى تاريخ المسلمين كله على شعب مسلم قد تمّ فيه الفصل بين الدين والدولة بالصورة التى يذكرونها. هذا شئ لم يحدث مرة واحدة فى تاريخ المسلمين ..

لماذا؟ لأنه شئ غير وارد لا فى عقولهم ولا فى قلوبهم، إنما قد ورد عند آخرين فما الذى يشغلنا به.

وأنا أطلب منهم أن يصوروا لى كيف يمكن لمسلم يحيا دينه الإسلامى ثم يفصل بين الدين والدولة بالصورة التى يتخيلونها، وذلك لأن للإسلام طبيعته الخاصة به. فهو طريقة حياة فوق أنه دين بالمعنى المفهوم عند أصحاب الديانات الأخرى

إن رسالة التوحيد تظهر فى حياة المسلم بكل أوضاعها. فهو دين توحيد ينعكس فى شخصية المسلم

إلى إنكار الخلافة بل انحيازاً إلى حرية الفكر. ومن ثم وقف على عبد الرزاق وحيداً فى مسألة انكار الخلافة.

وفى عام ١٩٨٩ أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب ترجمة لكتاب عبد الرزاق السنهورى المعنون «فقه الخلافة وتطورها لتصبح عصبية أمم شرقية». يقول السنهورى «نظام الخلافة لا يمكن أن يكون مسؤولاً عن الفتن التى حدثت فى الدولة الإسلامية. أو عن عدم احترام الحكام لقواعده وأحكامه. كما أن وقوع الفتن والخلافات ظاهرة يتسم بها تاريخ الدول جميعاً. ولا يمكن القول إن المسلمين كانوا يشذون عن هذه الظاهرة أو أنهم أخذوا بنظام آخر للحكم. فى رأينا أنه لا محل للزعم الخاطئ الذى يريده كثيرون قائلين إن الخلافة كانت مصدر المساوئ التى شهدها التاريخ الإسلامى. فالحقيقة هى إنه إذا بحثنا عن سبب الاستبداد الذى مارسه بعض الحكومات الإسلامية زمناً طويلاً فإنه لم يكن نظام الخلافة. بل خروج هؤلاء الحكام عن مبادئه وأهدافه»^(١٧).

وفى يناير ١٩٩٤، أرسل إلى الجامعات المصرية إعلان عن مسابقة عام ١٩٩٥ من قبل وقف المستشار الدكتور محمد شوقى القنجرى معتمدة من ناظر الوقف ورئيس هيئة قضايا الدولة المستشار جمال اللبان. والمسابقة تنطوى على موضوعين:

١ - نعم الإسلام هو الحل ولكن كيف.

٢ - الجمهوريات الإسلامية الوليدة بوسط أسيا، الحاضر والمستقبل.

وفى فبراير ١٩٩٤ أصدر المستشار طارق البشري فتوى بخصوص رقابة مؤسسة الأزهر على المطبوعات.

العلمانية. وإذا كانت العلمانية هي المهد للتنوير فالفارقة هنا أننا قد احتفلنا بمرور مائة عام على التنوير في مصر، والعلمانية من المحرمات الثقافية.

والسؤال إذن:

ما الرأي في عبارة شفيق غريال «الشبه الظاهر الذي يخدع»؟

نفسه، وينعكس في انساق المبادئ الأخلاقية معاً في حياة واحدة دون تناقض.

أين يأتي الفصل الذي يخافون منه في حياة إسلامية ومتى حدث؟».

هذه الأفكار لزكى نجيب محمود ماثلة لفكر عبد الرازق السنهوري. والتماثل هنا يقوم في أن كلا من مفهوم الخلافة ومفهوم الوحدة بين الدين والدولة تقيض

الهوامش:

- (١) أنفريه جيد، الباب المسيق، تعريب نزيه الحكيم، دار الكاتب المصري، ١٩٤٦.
- (٢) طه حسين، في الشعر الجاهلي، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٢٦، <http://A17>.
- (٣) نفس المرجع، ص ١٠، ١١.
- (٤) جريدة الأهرام، ٧ نوفمبر ١٩٢٦.
- (٥) تاريخ أوروبا في العصور الوسطى، ترجمة زيادة والعريش، دار المعارف، ١٩٥٠.
- (٦) رفاعة رافع الطهطاوي، تخلص الإبريز في تخلص باريس، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٩٣، ص ٣١٠ - ٣١١.
- (٧) نفس المرجع، ص ٢٦٠.
- (٨) نفس المرجع، ص ٢٥٩ - ٢٦٠.
- (٩) أنور لوقا، ربع قرن مع رفاعة الطهطاوي، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٩٩.
- (١٠) نفس المرجع، ص ١١٢.
- (١١) مهدي علام، مختارات من كتب رفاعة الطهطاوي وآخرون، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٢٠٦ - ٢١١.
- (١٢) رفاعة، مناهج الآداب المصرية في مناهج الآداب العصرية.
- (١٣) علي عبد الرازق، الإسلام وأصول الحكم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٧ - ١١.
- (١٤) نفس المرجع، ص ١٠٢.
- (١٥) الفان، ج ١، م ٢٦، ص ١٠٠.
- (١٦) البلاغ، ٢٤ أغسطس، ١٩٠٥.
- (١٧) عبد الرازق السنهوري، نقد الخلافة وتطورها لتصبح عصبة أمم شرقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٣٩.



وشم الصوت


 كان بعضُ الرعاة على حافة النهر
 كان الهواءُ خفيفاً كأن به مرضاً
 والطرائدُ تجتازُ خطُ البداية
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

فوق خراطيمِها بعضُ عشبٍ

وبعضُ ذبابٍ

قريباً من الأفقِ

بعضُ حبالِ الغسيلِ ترفرفُ

أقمصةُ،

وسراويلُ،

صيفُ خفيفُ يحملُ نحو المحطاتِ

يحشو سخونة أقدامه
ويطأ فوق حبيبات عابرة
النهار وحيد
جميع المنازل أوطأ مما نراها
الغبار هو السيد المتحكم في نفسه
والندي يحتفى بامتلاء مئانته
ويغرغر

قد تستطيع المدينة أن تختفى
غير جبل طويل سيعلو بأنفاس سكانها
غير بعض القبور

http://Archivebeta.sakurila.com

وغير النزول إلي آخر الخوف
أيتها الصحراء

ارفعى ساعديك عن الرمل
واستقبلهم.

كان النهار وحيداً
وسيدة تنزوى خلف ظل
لتدعك كاحلها دونما نائمة
وشيش يصل يصل

وبعضُ صدَى يتساقطُ فوق الصدى الخام يغسلهُ
ثم يجعلهُ غيمَةً بثلاثةِ أجنحةٍ
تتهدّلُ منها الحرائقُ فوق الجذورِ
وتسعى بعيداً
بعيداً
إلى أنْ...
سيستيقظُ الصوتُ
يُشرعُ أبوابَ إقليمه
والنوافذَ
إلهتُ كأنك تجرى وراءَ الهواءِ:
يقولُ لصاحبه
لا تبدّدِ أغانيك قبل ارتمائكِ تحتى
تهربُ من الجوعِ
نغضُ خلاياك من عرقى
واستريحِ
يجلسان علي حجرٍ ناعمٍ
أنتَ سوف تعلقُ حلقومك المرنَ الغفلَ
فوق حراشفِ ذبلى

ستردمُ ذاتك تحت دمي
وقتنامُ على جثثِ الكلماتِ
انتظرُ دائماً عند آخر نافذةٍ
هل تفكرُ في كنيستي

لستُ فرداً

أنا مجمعُ الكائناتِ

أنا الرجلُ البائدُ

الحشراتُ

المراكبُ

كلُّ نباحِ الكلابِ

صفيح الخيولِ

أنا فوقهم تحنهم

هل نجربُ

أنت ستتبعني

عند آخر نافذةٍ

ستمرُّ على غيمةٍ وتفكُّ شرايينها

سنجربُ، هه

هنا أولُ الأرضِ سوف تجيءُ الطيورُ معاً وحده سيجيءُ الفتى

- أتى

(هذه غيمة بثلاثة أجنحة)

سوف ينسى الضواحي ويكشط حاشية من فتات يديه ويتنظر الإبتهاج

- هاج

(هذه غيمة)

وبعد قليل سيخلع سرواله ويفتش عن نفسه ربما يستعيد الذي ضاع منه

هناك

(لماذا صمت، هنا غيمة، انتبه، مثلنا لا يفكر فيما يليق، إلى آخره)

- إيه

يسرق قلبي الخلق من تحت إبط وحيد ليملأ أرجوحتي بماء الحياة

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- ياه

ولا يتوقف إلا إذا همدت ريح، واستفاق

- فاق

هكذا سوف يخرج في غفلة من فضاء ترانيمه، سوف يحسب أن الحريق

اكتفى ومضى

- مضى

سننصرف الآن نترك ما كان يحدث، يحدث

كان بعض الرعاة على حافة النهر

لكنّه فى مكان بعيدٍ عن الظلِّ
 حيث التفاصيلُ صامتةٌ
 والتسيمُ يسيرُ على الأرضِ بضغِ خطى
 سوف يقتربُ الماعزُ الجبلى
 ويأكلُ ما يتبقى
 وتنسابُ منه الذكورُ تغطى ظهورَ الإناثِ
 وكلُّ الكلابِ التى وقفتُ للحراسةِ
 تدفنُ أذيالها بين خلفيتيها
 ستنبجُ
 سربُ الغيومِ يمرُّ
 يدحرجُ فى إثره الفتياتِ وعشاقهنَّ
 يدحرجُ أوبئةً
 ونوافذَ

ظلانِ ينسحبانِ
 ف ظلانِ ينسحبانِ
 ف ظلانِ ينسحبانِ
 وتبقى العجوزُ التى حبستُ صهدها
 تتحملُ أن يتركوها

وَأَنْ تَنْذُقَ فِطْرَ يَدِيهَا

وَتَلْعَقَ أَحْلَامَهَا

عَلَّهَا تَتَعَرَّقُ

عَلَّ قَلِيلاً مِنَ الْمَاءِ يَنْزِفُ

تَبْحَثُ عَنْ شَعْرِهَا

رَبِمَا يَسْتَقِلُّ بِهِ الْحُلْمُ

بَعْدَ قَلِيلٍ مِنَ الْخُطَوَاتِ

تَطْلُ فِتَاةٌ

تَقْدِسُ الْمَسَافَةَ بَيْنَ الْهَوَى وَالْهَوَامِ

وَتَفْرِشُ أَعْشَابَهَا

وَتَنَامُ عَلَى سِتْرَةِ اللَّيْلِ

قَدْ تَرَهَفُ السَّمْعَ

مَاذَا سَيَحْدُثُ حِينَ يَخُورُ الرِّجَالُ

يَجِيئُونَ

أَطْرَافُهُمْ تَتَسَرَّبُ أَبْعَدَ مِمَّا يَرُونَ

تَشْفَقُ جِلْدَ الرِّيحِ

وَتَجْعَلُهَا دَرَجاً عَالِياً

بَعْدَ إِغْفَاةٍ



ستصيرُ حرائقُها بلدًا طيبًا
والذى سوف يهبطُ خطُ النهاية من صدرِها
سوف يمشى قليلاً ليدخلَ مزرعةً
لا تكفُ عن الإشتياقِ إلى الحرثِ والماءِ
مزرعةً رملُها ساخنُ
فوقها تستطيعُ الرياحُ وأطفالُها
أن تكون لواقعٍ
أن تتذكّرُ قنطرةَ الروح
تعبّرُ
ثم تقيمُ على الحصى مائدةً
يستطيع الضبابُ إذن أن يطاردها
أن ينامَ على طرفِها
أن يحطّمَ أقصى السياجِ
إذا ألّه الحرثُ والماءِ
ساخنةً
ليكسوها الرملُ
هل ستقيسُ المسافةَ بين الحصى والحصادِ
وتغسلُ أشجارَها

فى بكاءِ العجوزِ التى
(لستُ أذكرُ ما بعدها)

والتى

(لستُ أذكرُها)

علهُ يتعرقُ

علُّ قليلاً من الماءِ ينزفُ منه

متى نغتسلُ؟

متى نستطيعُ الإقامةَ فى نفقِ زائلٍ

اقترِبْ يا فتى

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- أُنِىْ

(هذه غيمةٌ)

هل ستفرطُ عنقودَ نسلِكِ فى رحمى وتدلُّ على بَنِيكَ؟

(هنا غيمةٌ، انتبهْ)

أَمْ ستقطفُ من جسدِى وردةً ثم تخذعُنِى بالذهبِ - ذهبُ .

عيون لا تطرف



علمنى القتل. أجوب الدروب خائفه. ماذا لو قُدر لى أن أسقط على الأرض جاحظة العينين مثله؟ حسنٌ لو قُدر لى أن أبقي فى موقدى ابد الأبدىين، مسمومة. لكن ماذا لو استيقظت؟ ماذا لو استيقظت ووجدتك امامى تمثّل، وفى اعقابى تخطو، وإلى جوارى تقف؟ تهمس وفى اذنى يسرى، حتى النخاع، فحيحك؟ أريد حصانا أسود. أريت على عنقه المشرببة وأسند رأسى. أمتطيه وأركض، فى الليل أركض. وعند سماع ديبية يطمئن قلبى. أنظر على الدوام خلفى علّه، هو أو أى شخص من طرفه، يتعقبنى. سمعتُ أن «أبا الليل» يعتزم تسليط طوفان لإفناء البشر.

قررت على الفور أن أزوره، وأتساور معه. فى الطريق عصفت الريح. علا زئيرها. امتلا بالارتياح تجويف صدرى. هطلت الأمطار فبلّغت شعرى. التصقت غدائره بكتفى ومؤخرة عنقى، والأطراف بأعلى عجزى. رفعت ذراعى متوسلةً أن تغطى السيول وجه الأرض، والأل تنقطع أبداً.

غمر الظلام وجه المسكونة. فى الظلمة هدأت نفسى، فما عاد يتوجب علىّ، مثل الآخرين أن أهب من رقادى، وأستيقظ. ولماذا أستيقظ؟ أسمع السنة اللهب فى الآتون تنثر وتقرقع، انتظار لأن يلقى بى فيها عندما تُحمى؟ ولماذا؟ ألم يعلمنى هو القتل، فقتلته؟

فى اليوم السابع، ما عدت أسمع للعاصفة صوتا. ما الذى حدث؟ هل قُتِلَ العاصفة كما قُتِلْتى من قبل، وحاد دورى أن أنهض؟ أطلت من صندوقى. ومن كوتى نظرت. ملأ الضياء عيني، فما قدرت للحظة أن أبصر. نظرت إلى سطح المياه المترامية الأطراف من حولى. كان الصمت شاملا والأمواج ساكنة كالصخر. تطفو بعض الجثث، والبعض بنىء عن وجوده فى القاع من حولى. كل البشر تحولوا إلى طين وأعشاب مائية. هل أكون الوحيدة التى نَجَتْ من الطوفان، فأنال البركات، وَوُفِّرَ لى؟

لا أطلب سوى الإشفاق والرحمة. لا أطلب غير ذلك. بداخلى بذرة لكل مخلوق حى. وأستطيع أن أملا وجه الأرض، عندما ما تجف، من بطنى ثمارا. وليس بلأزم أن يكونوا ضائعين، يا نسين أشرارا، مثلما كنت. ولكن هل بإمكان الذنب ألا يخطف الحملان، والأفعى ألا تتبع السم وتلدغ؟ من قبل علمتتى القتل. علمنى الآن الحب. علمنى أن أبْدِعَ من الطين بشرا، علمتتى الشهوة والإدمان، علم ثديى الآن أن يسقى الرُضْع لبن الحنان.

ها أنت يا قاسية القلب تلينين. تذوين رقة، يا صاحبة القبضة الحديدية، نسيت النصل الذى يقطر دما؟ يا جدياء تريدين أن تضحى الآن حقلا للحراث أعد؟ تصرخين «أريد بيتا»؟ صفت السماء فتحت النافذة على وجل، فرأيت كل شىء حسنا، والبشر استحالوا طينا والأطيار على قمم الأشجار تطلق صيحات الثكالى، والحمام التى تفحمت تطلق هديل الندابات.

بالأمس لم نكن بشرا كانت المردة والشياطين والوحوش الرهيبة قدوتنا. دلنا اليوم على زهرة الخلود. ونجنا الآن من الثعبان الأرقط.

تعال إلينا. لا تذهب إلى هناك. لا أحد يذكر هناك. لا أحد هناك. الكل رحلوا. السوق أنفض، والبدو نهبوا كل شىء، وماعاد لهم بدورهم وجود. ثقلى الأحمال، ضلوا الطريق فى الصحراء. خرجت الأسود الباطشة وانقضت عليهم، وهلكوا. ما عاد أحد هناك. نحن وحدنا هنا ولا غيرنا.

تعالى إلينا. لا تخافى. نحن نعرف كل شىء. الجريمة الكاملة التى كان يحكى لك عن تفاصيليها لا تنطلى علينا. سفاحاً حملت به، وفى السر ولدته. لا شىء يحدث بالنسبة لنا فى الخفاء. لا شىء. أودعته

صندوقاً قديماً، وغطيته بالأعشاب الجافة وبعض الأحطاب. قلت هذا مركب شمس.

غَارَ لَنِي. أمضينا معا ساعتين.

وإذا خرجت من عندك هنا، من هذا البيت الأصفر القديم الرطب خلف مبنى المحكمة، فمن ذا يكون أباً لهذا الطفل؟ فى أحشائى سوف يتقلب، وعندما يخرج إلى الوجود سيكون ملعوناً. سوف يسأل «من أبى؟» ولن يلقى إجابة. وأنا من قلبه لن أعطى إجابة. سأخفض بصرى إلى الأرض. سوف ألقى القصاص. أتعرف ما قصاص الحمل سفاحاً عندنا؟ ما قولك إذن فيما فعلت بى؟ هل سوف تكفينى هذه القروش التى تدسها فى راحتي؟ مرحى لك، مرحى، سوف تخرج فى عباتك الحريرية على الناس، تدعى الأخلاق الحميدة، وترجو أن يتخذوك قدوة. ولكن من أين هذا الطفل؟ وبأى اسم إذن أسميه؟

هل تعرف أن الذى تركته فى صندوق السيارة هو زوجى؟ ساعدنى.

القيت به فى النهر. ترفقت به الأمواج. دفعته عبر الظلمات إلى الشط، حيث تلتفتت إيدينا. من ترعة البراكين انتشلناه. حملته سواعدنا، ووهيناه حيناً.. وقال البعض «فلتتد هذه البذرة، قبل أن تنمو، وتعمل فينا القتل» رفضنا. وعلمناه الحب.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قومنا فكره الحائر، وهذان من روعه، فالموت فى الأرض لابن الأرض خاتمة.

كنت تفتقدين الدفء، وعلمناه نحن كيف يهين، لنفسي قبراً من الثلج. أودعنا فى راحته القلب الذى بعد أن قتلتُه غُيتَ بالاحتفاظ به. كنت تعرفين أنه يحبك. لم يعرف قلبه الشر يوماً، ولم يمتلئ بالحد. فى الصباح نوقظه، ونقدم له إفطاراً ممزوجاً بالسم. وعندما يتناوله فى كل مرة لا يموت. فقط يسقط. وتحتضنيه. تطلين منه أن يسامحك؟

اليوم تكتمل الخديعة، تماسكى. ولا حتى المنجمون يستطيعون أن يخبروك بما أنت وحدك تعرفين. ثبتى قناع البراءة. لا تتحطى. دعك من البكاء. بعد زوجة أبى جئت أنت. خدعت. قلت أى فتاة تتمنك زوجاً، ووافقت على الفور.

استيقظى. عشب الشيع يغلى. الرعشة فى كل الأطراف. اللون أصفر. والتساؤل فى العينين أبدى.

المُرقّات على الباب تعلو، ويتحول كل شيء إلى رماد. الأزرق يطفى. وفي التربة القريبة استقر القلب
ليؤنس وحدتك.

تماسكى. لا شيء. إنه نوع من التحدى، وفي الليل نشق طريقنا عبر غابات الشوك، وإلى الفجر
نمضى.

تصدى للشر، وارتدى درع الرعب. استقل عربته، وانطلق عبر الأحشاء، فنظم الكون، وخلق من
أمثالك كثيرين. نفث من شفثيه فى الطين السنة الذهب، وجعل منك مرضا مسلّطا على الأبدان. لكن
بدونك، على أى حال، ما كانت الأطيّار تبني أعشاشها بين الأغصان، وما كانت أسماك البحار لتضع
بويضاتها فى الأجمات، ومن السماء ما كانت السحب لتبعث أمطارها، وما كان فى البرية لينمو النبات
والشجر، وما كانت لتتبت عند الينابيع وفى قاع الخلجان زهرة الخلود.

انحنى. أربت على شعرها، وأقبلُ جبينها، حتى فى أشد حالات تقزّزى.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>



اجتلاء



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وذاذُ إبريل،

وشارعُ يضيقُ قربَ عابرٍ أخيرٍ

دُبالةُ تنوسُ فوقَ حائطٍ

فوحُ السريرِ

نظرتُ للتداخلِ اللونيِّ في المِراةِ

وانتحلتُ صورةً

فهل تدافعت سوائِلُ الأعضاءِ وانصبَّتْ على حَبَّاتِ خصبٍ،

واستضاء طائرٌ، وخضخض الحصى برغوةِ الجناحِ

وأنتِ تخرجين من بين العذارى في بواكيرِ الفصولِ

تدخلين هيكَل المحرّماتِ في فراديسي
وتهبطين بي زوجين مكسّوين بالصلصال واللبلابِ
فانتبهتُ لأنغمارِ قطرِ عسبةٍ على يديّ
واقتربتُ من مكانٍ كان مشغياً بمخلوقاته
وقد تكسّرت عليه قشرةُ المحارةِ الأولى
ولم أكن لأنبئ عن طوالعي
وإنما تتابعَت يماماتُ ويُمّتُ إلى
فاستعدتُ لحظةَ النسيانِ كي أقولَ أو أرى
مالا يُسمّى أو يُباحُ



قلتُ غيرَ ماظننتُ،
واستطبتُ أن أمرُ تاركاً وديعتي
وأنت تمزجين ليلةً بليلةٍ، وقد تشابكنا
وتلغين الصباحُ

أكنتُ عابراً، ولا أدري، بموسمِ اللقاحِ

محمد أحمد العشيري

أوهمنى بان السرير سريري

أن قارب درع

سوف . يحملنى عبر نهر الأفاعى

لاولد فى الصبح ثانية.. إن سَطَعَ

(فوق الورق المصقول

وضعوا رقمى دون اسم

وضعوا تذكرة الدم

واسم المرض المجهول)

أوهمنى فصدقت..

(هذا السرير

تُننى . مثله . فاقد الروح

فالتصقت بى اضلاعه

والجماد يضم الجماد ليحميه من مواجهة

الناس)

صرتُ أنا والسرير..

جسداً واحداً.. فى انتظار المصير

طول الليلات الالف

والأذرع المعدن

تلتف وتتمكن

فى جسدى حتى النزف

صرتُ اقدر أن اتقلب فى نومتى واضطجاعى

أن أحرك نحو الطعام ذراعى..



قراءة فى قصيدة «السرير»

لأمل دنقل

إن الإلهام بالنسبة للشاعر هو إعادة اكتشاف الجمال. الجمال

فى الطبيعة. الجمال فى الأداء. الجمال فى السلوك. الجمال فى

مفردات الحياة الاجتماعية..

(أمل دنقل)

واستبان السرير خداعي..

فارتعش!

وتداخل - كالكنفذ الحجري - على صمته
وانكس

قلت: يا سيدي.. لم جافيتني؟

قال: ها انت كلمتني..

وانا لا اجيب الذين يعرفون فوقى

سوى بالآئين

فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخر

الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما ينزلون

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

او يغوصوا بنهر السكون!

اوهموني بان السرير سريري

ان قارب «رع»

سوف يحملني عبر نهر الأفاعى

لأولد فى الصبح ثانية.. إن سطع (*)

تبدأ القصيدة ويكاد يضع الشاعر فى أيدينا مفتاحا
فنجد (الوهم)، هذه الحركة التى تجول بين عالم الذهن
وعالم الشعور والخواطر، يجعلنا - ومنذ البداية - نتوقع
شيئاً مضاداً ننتظره ويستخدم فى السطر الأول الفعل
(اوهموني بأن) فنحس حركة الإيجاء تدخل على الجسد
الملقى وتتسرب إليه. وفى السطر الثانى (اوهموني بأن)

ليوقعه فى الوهم الذى تجرى القصيدة على بسطه بعد
ذلك. (فقد توهم مالا حقيقة له ثم ظن أن الأمر على ما
توهم).

ويتداخل الزمان والمكان من خلال الإشارة التراثية
فيحل الزمن الحاضر فى زمن الفراغة، ومحل السرير
والغرفة يأتى (قارب رع) الذى يمضى فى نهر الأفاعى.
ويمثل المكان (نهر الأفاعى) وحركة الشاعر فيه لتكون
الملجأ والمنجى من إرهاب اللحظة الآتية بما بها من
نصب: حتى يولد الشاعر فى زمن آخر (يولد فى الصبح
ثانية إن سطع).

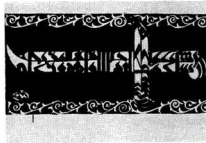
ويطوف الوهم والشك فى نهاية الفقرة مرة ثانية من
خلال إن الشرطية فيعلق الشاعر الولادة الثانية التى
تمثل (الحياة/ الأمل) على شرط السطوع.

ويستدعى إسناد فعل الوهم إلى تلك الأسطورة علاقة
دلالية غائبة تعمق هذه الرؤية الشخصية وتعطيها بعداً
تاريخياً بإثارة الشك فى تلك المعتقدات ومحاولة نقضها،
ومن ثم تتحول التجربة منذ البداية إلى قضية إنسانية
(تجربة المرء تجاه الموت)، فكما هى تجربة الشاعر هى
أيضاً تجربة الإنسان منذ أقدم العصور «فاما خيالهم فى
الجحيم فكان منكراً مروعاً، ففيه الكثير من الاخطار
والاهوال التى كان يخشاها المصريون. فتروّع افندتهم
وتخلع قلوبهم، وهناك الحية الفتاكة التى تروّعهم من
محيط السماء عندما تعترض موكب الشمس وفى مجاهل

والحياة الثانية وإذا كنا نجد
في متون الأهرام جميعاً
تجنب ذكر الموت فلا يذكر
إلا منفياً أو ما يثبت الحياة
على نحو (النزول على
الأرض) أو (ربط حبال
السفينة في المرساة)
فشاعرنا على نفس الحال لم
يذكرها فيقول (أو يفوصوا
بنهر السكون)، هذا إضافة
إلى صورته الممتدة التي
تجنب بها ذكره صريحاً
والتي شكلت القصيدة
بأكملها.

بيد أن درجة من
الاختلاف بين الموقفين:

فكانت الثقة واليقين عند
شاعر المتون، والوهم والشك
عند شاعرنا شك في حياة
أخرى بعيداً عن المرض
والألم. ولعل تفسير
الاختلاف أن شاعر المتون
كان يكتب للموت لضمان
السعادة في تلك الحياة
الأخروية، أما الثاني فكان
يكتب للذين يحاولون ألا
«يفوصوا بنهر السكون».



الغيب تماسيح تسلب الميت
كل ما يملك من حرز
وتسمية.... كل هذه أمور
أثعبت النفس المصرية
وأشقتها، فأخذت في تنظيم
أمور الأبدية بكل ما أوتيت
في حياتها الدنيا من قوة
وحيلة»^(١)

وتستدعى الإشارة
التراثية في النص الحديث
نصاً قديماً من متون الأهرام
لعلاقة التشابه والانسجام،
فيقول شاعر المتون:

«إنك لم تسافر ميتاً،
بل سافرت حياً، لقد
سافرت لكي يمكنك أن
تعيش، وإنك لن تسافر
لكي تموت»

«عش، إنك لن تموت،
وإذا رسوت فإنك تحيا
[ثانية] وهذا الملك بيبي
قد فر من موته»^(٢)

إن النص القديم ينبض
من خلال النص الحديث
نفسه، فنجد السفر والعبور،
والنجاة من الموت ذلك
الكهف المظلم والرسو

(فوق الورق المصقول)

وضعوا رقصي دون اسم

وضعوا تذكرة الدم

واسم المرض المجهول

يلجأ الشاعر إلى هيكل القصة لبناء قصيدته «وليس غريباً أن يصطنع الشعر لغة الحكى لضمان خلق الرؤية الموحدة، مع الاحتفاظ بحقه في التنوعيات الجزئية التي تتكون أساساً من التشكيلات الاستعارية المفاجئة بجدتها»^(٢) ومن ثم تدور القصيدة بصورتها ومشاهداتها حول محور يمثل موضوع القصيدة، ومع هذا يعتنى الشاعر عناية فائقة بالجزئيات التي تلتف حول هذا المحور وتغذى وحدة القصيدة بمزيد من التفصيلات؛ ويلتقط في هذا المقطع تفصيلات دقيقة من تجربته المرضية وهي تفاصيل تأتي على إنسانيته (وضعوا رقصي دون اسم)، كما توحى بالوهن والموت إذ صار جسداً جاثياً لتفيض فيه الحياة (وضعوا تذكرة الدم). وكما ينتهي المقطع السابق بالشك في الولادة الثانية من خلال إن الشرطية ينتهي هذا المقطع باليأس أيضاً من خلال (المرض المجهول).

وهذه النبرة المأساوية التي تلهج بها المقطوعة بل القصيدة هي نفسها الموجودة في الديوان كله وهي رابط بين الكثير من قصائده؛ فالشاعر هنا هو نفسه الذي يحدث أوراق الشجر في قصيدة «ديسمبر»^(٤).

«قلت للورق المتساقط من ذكريات الشجر»

إنني أترك الآن - مثلك - بيتي القديم

حيث تلقى بي الريح أرسو

وليس معي غير

حزن المقيم

وجواز السفر،

وأيضاً الزمور في قصيدة «زهور»^(٥)

تتنفس بالكاد مثله، وتتمنى له العمر وهي تجود بأنفاسها.

وهذه النفس الشاعرة هي نفسها الطيور التي:

«تحتوى الأرض جسمانها في السقوط الأخير»^(٦)

أوهمنى فصدقت

(هذا السرير)

ظننى - مثله - فاقد الروح

فالتصقت بي أضلاعه والجماذ يضم الجماذ ليحميه من مواجهة الناس

صرت أنا والسرير

جسداً واحداً... في انتظار المصير!

ويتجاوز الشاعر في هذا المقطع حد الاندماج مع مفردات الطبيعة والكون إلى أن تصبح مثل هذه الأشياء (نواتاً فاعلة) لا تعبر عن نفسها فقط بل تحرك الشاعر وتوجهه وتسلط عليه (فالسرير يلتصق به، ويضمه، ويحميه) فالسرير ليس فقط بشراً يحس ويعقل، يتحرك ويسكن، بل يحن إلى إلفه ونظيره فيلصق أضلاعه بأضلاعه.

ويلعب الشاعر بثنائية الحركة والسكون فنجد:

- السرير (السكان) يظن (السكون) والموت في الشاعر (المتحرك).

- (يتحرك) هذا السرير الساكن فيلصق أضلاع
بأضلاع الشاعر.

- يستسلم الشاعر (المتحرك) إلى السكون حينما يجد
في هذا الاستسلام الراحة والسكن، (والجماد يضم
الجماد ليحميه من مواجهة الناس).

- ينوب سكون الشاعر في سكون السرير (صرت أنا
والسرير جسداً واحداً في انتظار المصير).

والشاعر يعيد تنظيم مدركاته ويجعلها تحول عدداً
إلى أشكال خيالية يتولد عنها التأثير الشعري، (٧). من
خلال هذا التشخيص الطريف للسرير الذي يستمد من
حيويته وجدته في أن، فضلاً عن دقته وتدفق دلالاته، ومن
ثم تظل الروح الشاعرة متصدرة للعمل رغم اصطناع الجو
القصصي.

طول الليلات الألف

والانزعة المعدن

تلتف وتمكن

في جسدي حتى النزف

يتحول الشاعر من الهدوء الذي يشيع فيه الوهن
والموت لمقطع حافل بالحركة والتفاعل بينه وبين المرض
والموت . ترتسم فيه بالسرير صورة الكائن الخرافي ذي
الأذرع المعدنية التي تعصر الشاعر. ينشب أضلاع في
جنباته فيتداوله الألم الجسدي (الزحف) والألم النفسي
الذي أحس فيه طول الزمان وسامه. وكان هذا الألم
بوجهيه هو المصير الذي انتظره في فقرته السابقة.

صرت أقدر أن ألقب في نومتي واضطجاعي

أن أحرك نحو الطعام ذراعي..

واستبان السرير خداعي..

فارتعش!

وتداخل - كالفنغذ الجري - على صمته

وانكمش

قلت: يا سيدي.. لم جافيتني؟

قال: ها أنت كلمتني..

وأنا لا أجيب الذين يمرقون فوقى

سوى بالأنين

فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخر الأسرة

دائمة

والذين ينأمون سرعان ما ينزلون

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

أو يفوضوا بنهر السكون.

يمتد الصراع بين ثنائية (الموت/ الحياة) التي تحكم
بنية القصيدة حيث تحول إرادة الحياة والتمسك بأذيالها
من مجرد (وهم) في مطلع القصيدة إلى وهم يقع فيه
ويعيش ويصدق في مقطع تال، إلى حقيقة ناصعة في
بداية هذا المقطع (صرت أقدر أن ألقب في نومتي
واضطجاعي)، وكان قارب ربح حمله عبر نهر الأفاعى
ليولد في الصبح ثانية، ولم لا وقد التفت قوائم السرير في
التفاف الأفاعى وتمكنت حتى النزف!!

وإذا كانت علاقة السرير بالشاعر في المقاطع السابقة
تمثل (الموت) فإن الحياة تتدخل هنا لتوتر ما بينهما من

ألفه. ومن ثم تنتقض جزئيات هذه العلاقة، وهذا ما نجده في عباراته:

(ظننى مثله فاقد الروح) ← (صرت أقدر أن انتقلب، استبان خداعي)

(التصقت بى اضلاعه) ← (ارتعش وتداخل).
وتمثل صورة الشاعر (تداخل - كالفنذ الحجرى) قمة الصراع بين الموت وإرادة الحياة. ولا يتحول الموقف إلى مجرد الجفوة، بل ينسحب الطرف الآخر ويشرع أشواكه عداوة وتربصاً، ويعود فينخل في دائرة الصمت والسكون من جديد (الحجرى).

ثم يخرج من الحركة والصمت في حوار مباشر لا يشيع في النفس سوى الوهن والمرض ولا يحمل إلا الآثين، وتظل الأسرة هي الفعالة في الأحداث فتتجول لذوات عاقلة في الوقت الذى يسلب الأجسام إرادتها واختيارها، وأمام بقاء الأسرة ودوامها تكون السباحة ببحر الحياة، وكأن مخالطة الحياة والانتظار في دولابها هدف في ذاته (لكى يسبح) وكذلك تكون النهاية والموت أو الغوص بنهر السكون.

هوامش

- * الأعمال الشعرية الكاملة. أمل دنقل. مكتبة مدبولي. القاهرة ط - ١٩٨٧، ص ٣٧٢.
- (١) في موكب الشمس. د. أحمد بدوي. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٠ ج ١ ص ١٨٧.
- (٢) الأدب المصرى القديم أو أدب الفراغة. سليم حسن. كتاب اليوم ١٩٩٠ ج ٢ ص ٦٥.
- (٣) فن القص في النظرية والتطبيق. د. نبيلة إبراهيم. مكتبة غريب ص ٢٤٨.
- (٤) الأعمال الشعرية الكاملة. ص ٣٨١، ٣٨٢.
- (٥) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٣٧١.
- (٦) الأعمال الشعرية الكاملة ٣٨٥.
- (٧) فن القص في النظرية والتطبيق ص ٢٤٧.
- (٨) القافية تاج الإيقاع الشعرى. د. أحمد كشك ص ١٢٥.
- (٩) بناء لغة الشعر. جون كوين. ترجمة د. أحمد درويش. كتابات نقدية. الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٠. ص ٩٤.

وتستلقت القافية اهتمامنا بوصفها ركناً مستقلاً ومهماً في التركيب الشعرى ولما لها من وظيفة أساسية في البناء، ونرى العبق الخليلي ما تزال القصيدة تنفّس به في مواضع عدة لأن ترخّصاً في قيمة الروى ليس ترخّصاً في القافية كلها.. فالوصل والتأسيس والردف والخروج أجزاء قافية، ووجود هذه القيم مع ضياع الروى لا يثبت أن القافية قد ضاع أمرها^(٨) فلن نتحرر القصيدة رغم انتماها لقلب شعر التفعيلة من حد القافية تحرراً كاملاً وإنما نوعت فيه وشكلت بما يناسب خصوصيتها وانفعالات مبدعها، فنتألنا إيقاعات متعددة للقافية:

- فمنها إيقاع أساسه المقطعى (ص ح ح - ص ح ح ح)
على نحو اضطجاعي - ذراعى - خداعي - (جا - عى) (را - عى) (دا - عى).

وما أساسه المقطعى (ص ح ص - ص ح - ص ح ح ح)
نحو جافيتنى - كلمتنى (فى - ت - نى) (لم - ت - نى).
وكذلك نجد تجانسا قافوياً بين (ارتعش وانكمش)
وبين (ينزلون والسكون) وبين (الألف والنزف) وبين (المعن وتتمكن). وهكذا «يبحث الشعر عن القافية، بل إنه يجعل منها قاعدة بنائية»^(٩).

طالق المطلق



سوف أحكى لكم مرة أخرى شيئاً عن **الثور المطلق** الذى يطاردنى فى كل منام، وعفوا لأننى أعاود الشكاية بسبب عجزى عن الكتمان، هو مجرد ثور من سلالة محلية على أى حال، لكنه يرمح ورائى كل ليلة وكاننى عدوه الوحيد، يتبدى لى فى المنام مثل أى وحش كاسر وعاجز عن التمييز، قرونه المسنونة مشرعة فى أعقابى وأظافره الخشنة المبرية توشك أن تسقط فوق دماغى لولا أننى أهرب وأهرب وأهرب، اتفنن فى الفرار والتخفى من مطارده أبداً، كأنه فى المنام قدرى الذى يلزم أن اتحاشاه بكل الأساليب والحيل، وكاننى قدره الذى لا يناله أو يطوله أبداً ولا يملك الحق فى الكف عن السعى تجاهه كى يهدأ أو يرتاح، ويراح الغيطان والبلدان ووسع الميادين وضيق الأزقة والحارات واتساع المدى يشهدون المطاردات التى لا تنتهى أبداً بين ثور مطلق بلا صاحب وعجوز عاجز بلا حيلة.

أتذكر الآن ملامح القرية التى ولدت فيها وعشت طفولتى وصباى وسنوات الشباب الأولى، أتذكر وبشكل مؤكد أن الثيران كانت معروفة لكل ناس القرية، ثور العمدة الشلبى وثور شيخ البلد وثور الباشا الكبير ساكن السراية العالية وثور الست هانم بنت عم الباشا الكبير، العانس المتكبرة التى تغطرست على كل رجال الدنيا الذين كانوا يتوافدون على سراية الباشا الكبير ابن عمها الشقيق وولى أمرها

شكلاً في عرف الناس، يأتون الى قريتنا من كل الجهات والأقاليم ويطلبونها الواحد تلو الآخر زوجاً لكنها ترفض، أعيان وضباط وكبار وتجار في البورصة وياشوات رسمي وأعضاء في البرلمان وأساتذة في الجامعة الأهلية ومشايخ منسرف وأشراف من نسل المصطفى لكنها كانت ترفض بكبرياء وتدعى أنها قادرة على مزيد من الانتظار، والباشا لا يستطيع أبداً أن يرفع صوته في حضرتها، يتسمع ردها بالرفض في حياء وأدب ويخرج من باب سرايتها الكائن في مواجهة باب سرايته مطرق الرأس مهزوماً يوشك طريوشه المائل أن يسقط أمامه لولا ستر الكريم الذي يستر هيبة الأكابر أمام خلق الله بكل أصنافهم وفيهم بالطبع من الأوياش ومعدومي الأصل والتربية في بلاد الدنيا مثل قريتنا وأكثر كان ثور الست هانم بنت عم الباشا هو أشهر ثيران الناحية، ثور ذكر ابن ذكر لا يدانيه في الضخامة أو القوة أو القدرة على تخصيب البقر إلا ثور الباشا الكبير نفسه ومن باب المجاملة وتطييب خاطر، وقد كنا نراها واقفة على درجات السلم الرخامية اللامعة بثوبها الأبيض الناصع وبسرتها التي تتوهج في ضوء الشمس بينما يمارس الكلافون تغذيته والسماح له بأن يسير مختللاً في الممر العريض بين سراية الباشا وسراية الست هانم بنت عمه، كنا نراه ونراها خلسة في مثل هذه الحالات، وعلنا في ليالات الإخصاب ومداخل السراية يتلالا بالأضواء وكأنها ليلة عرس بشري يحييها العوالم ورقص الخيل على أنغام الطبل والمزمار.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قال الرجال الكبار للرجال الكبار في قريتنا أن حكاية الست هانم بنت عم الباشا وثورها النادر وصلت الى مسامع جلالة الملك، وأنه حدث أن اشتكى أحد الأكابر من أعضاء مجلس النواب الى أخيه الحكيم الذي يكشف على طعام جلالة الملك قبل تقديمه الى جلالة الملك، اشتكى الكبير عضو مجلس النواب لأخيه الحكيم من الست هانم التي رفضته عندما تقدم لخطبتها مثل العشرات الذين رفضتهم، وأنه لهذا السبب أو لغيره من الأسباب دبّر حكيم مطبخ جلالة الملك حيلة خسية ضد ثور الست هانم، قالوا: أنه همس في أذن جلالة الملك بأن ثوراً نادراً وقوياً مثل هذا الثور يزود العافية والقدرة بشرط أن يطبخ بطريقة فريدة في ماعون واسع وعلى نار هادئة بحيث تذوب كل الدهون واللحم الأحمر والنخاع والقلب والكبد والخصيتين وكافة الأجزاء، تطيب وتذوب ويتبخر مالا يفيد ولا يتبقى غير مقدار كوب الماء

هو خلاصة الثور المشهور الذى كان سبباً فى نمو وتكاثر قطع الأبقار فى الناحية والنواحى المجاورة، قالوا إن الملك صدق حكيم المطبخ أو أنه كان يريد أن يصدق فأرسل من جاء بالأمر الملكى ليأخذ ثور الست هانم وثور الباشا ابن عمها فى نفس الليلة، ليلتها نزل الحزن فى قلوب الرجال ولابد أنه أصاب الباشا وبننت عمه الست هانم وفاض، انطفتأت فى تلك الليلة أنوار السرايتين معا وسكتت كل الأصوات وما عاد هناك فى تلك الناحية غير نقيق الضفادع وصغير صراصير الغيطان.

فى المنام كنت أرى الثور المطلق الذى لا أعرف اسم صاحبه وهو يرمح ورائى وأفر منه، أسمع أصوات الناس تحذرنى من الكسل ولو للحظة واحدة، والثور المطلق يطأ كل ما يصادفه من زراعات الفلاحين والأعيان، بل انه كان يفسد أشجار المزرعتين الكبيرتين، مزرعة الباشا وبننت عمه الست هانم وغيرهما خيرات الله ما تعجز الذاكرة عن وصفها، موالج ومائج وتين من أجود الأصناف. عنب وبطيخ ورمآن وشمام ويلح من كل الأشكال والأحجام، والثور لا يرحم ولا يميز فلا فارق عنده بين شجرة سنط وطفل رضيع سقط فى طريقه، كان الثور يبدو واعياً على نحو ما، وعى حيوان مكلف بالقضاء على رجل ليزهب بقية الرجال، لكننى كنت له بالمرصاد، أراوغة وأجعله يفرس قرنيه المسنونين فى جذع نخله أو جدار من الطوب الخشن، ولحظتها أتنفس بارتياح حتى تنتظم دقات قلبى من جديد، لكنه كان يفسد الزرع والبنايات ويفزع النساء والأطفال بينما يخور خواره الشديد المفزع، وكان يتضخم ويتضخم حتى يوشك أن يدارى نور الشمس وشعاع القمر، وأنا أعاند وأتصالب وأتماسك قائلاً لنفسى أنه فى نهاية الأمر ثور مثل كل ثيران الدنيا قابل للذبح، وكما كان يشقنى أننى كنت أرمح وأرمح وأفر منه لأننى لا أملك حبلاً لأربط عنقه أو أقيد حركته من أى مكان فى لحظات غفلته، وكنت فى الصحو أسأل نفسى باستنكار كيف أننى حتى فى المنام مجرد من السلاح، أى سلاح.

طبعاً الست هانم حزنت على ثورها الذى ابتلعه جلالة الملك فى وجبة واحدة، ولابد أن الباشا نفسه أحس بالإهانة لأنه رغم رتبة الباشوية لم يستطع أن يحمى ثور الست أو ثوره، وطبعاً فقد الرجل هيئته

أمام الفلاحين والمزارعين والكلاّفين، أصبح بالفعل لبانة يتشدّقون بها الى حد الاستهانة، ربما كان ذلك بسبب حبهم للست هانم وحرزهم على حزنها، لكن الأخطر من الحزن الحريمى كان حزن الرجال على أحوالهم بعد ذلك، ذلك أن موسم تخصيب الأبقار جاء وليس فى القرية أى ثور مطلق يؤدى نفس المهمة التى كان يؤديها ثور الست هانم أو ثور الباشا المهضومين فى بطن جلالة الملك، هل أقول أن مواسم الخصوبة فاتت وأن البقرات كفّت عن النعير والطلب، وأنه حدث أن واجهت كل بيوت القرية نكبة «التفويت» لأول مرة، هل تحسّرت كل النساء كما تحسّرت أمى وهى تحلب بقرتها فلا تجود إلا بالقليل القليل من اللبن على غير العادة؟ لابد أن الناس كلها فى قريتنا وكل القرى المجاورة واجهت نفس المصير، قلّ الأدام والجبن واللبن واللحم والشحم وأصاب العيال هزال مفاجئ، وقال الرجال للرجال على مسمع من الصغار أن بطن جلالة الملك زادت اتساعا وأن سيرته زادت فسادا بسبب ثور الست هانم وثور الباشا، ولابد أن جلالة الملك قد استشعر فى عروقه قوة الثيران وقدراتها فطلب من حكيم مطبخه أن يبحث له عن تلك الثيران المشهورة يعصرها ويصيرها حتى تتحوّل الى جرعة واحدة لا تزيد عن ملئ كوب ماء هى خلاصة الخلاصة التى تجعله يتحول الى رجل مطلق يقضى معظم أوقاته فى أحضان النساء، لابد أنه حدث كل هذه الأشياء بنفس هذا الترتيب، ولابد أن صفرة وجوه الناس فى القرى المجاورة والبنادر كانت بسبب ما جرى لثيران تلك النواحي من ذبح وسلخ وطبخ على نار هادئة أجادها المطبخ الملكى على امتداد السنوات.

لم يكن يحدث من ذلك الولد وليد مصادفات عارضة على كل حال، كان الأمر يبدو لى فى أوله مجرد أخطاء بسيطة فى التربية أو سوء خلق مكتسب من أولاد الشوارع الذين يختلط بهم فى مشاوير الذهب والإياب من المدرسة، كنت أنا فى واقع الأمر أقوم بدورى على أكمل وجه وكانت هى تفعل نفس الشئ، تبذل كل ما فى وسعها من أجل راحته، كنا قد أعطيناه خلاصة سنوات العمر وتسامحنا عن هفواته ونزواته الصغيرة، وكنا نشعر بالفرح وهو يكبر أمامنا، يغلظ صوته ويظهر الزغب الأصفر فوق شفته العليا معلنا أنه صار لديه الآن مشروع شارب، وكان ساعده يشتد وتطول فترات مكوثه فى الحمام فنتهامس لابد أنه يكتشف علامات مراهقته الأولى، وكنا نشعر بالفرح ونكتم الفرحة خلف نكات عابرة

وكاننا نخشى عليه من الحسد، نبدل الموضوع قبل أن يخرج هو فتداعبه أو اداعبه بأى كلام يخطر على البال، يتبدى لنا فى بعض الاوقات طغلاً لايزال وفى بعضها الآخر رجلاً حقيقياً يدارى عنا علامات رجولته خجلاً مهذباً أو عجزاً عن البوح لى أو لها على انفراد رغم كل التلميحات التى كنا نلقيها على مسامعه على أمل أن يستجيب، كان وحيدنا الذى لم يكن هناك قبله أو بعده، وريثنا الوحيد ونخيرتنا الحية لمستقبل الأيام.

عندما رأيت عقب السجارة يطفو فوق ماء القاعدة رغم اندفاع المياه المعتادة بعد قضاء الحاجة، لم أفكر فى الولد رغم أنه كان هناك قبل دخولى، تبادر الى ذهنى أنها هى التى دخنت سجارة من سجاثرى لتداوى بها صداعا كان قد أصابها وحدثتني عنه فى صباح نفس اليوم، ولم أكلف نفس عناء سؤالها فى الامر، ربما لأحميها من لحظة خجل سوف تصيبها وتريكها بينما تعترف بالتدخين وهى التى لا تكف عن الإلحاح على لأبطل التدخين لأنه يقصد الصحة ويورث الفقر، لكن الأيام توالى وكنت أنسى الامر كله لولا أن انتبهت إلى تناقص اللقافات التى احتفظ بها، كل يوم تتناقص بشكل طردى وملفت للنظر، قلت أراقب الحمام خلصة فتبين لى أنه يدخل خلصة وأنه رغم الاحتياطات التى يتدبرها فانه لا يتمكن من إخفاء كل معالم جريمته، كانت تبقى فى الحمام بعد خروجه رائحة التبغ وعلى الأرضية ذرات الرماد الذى يتخلف ويتساقط من طرف اللقافة المشتعل، ولابد أن الآباء فى مثل هذه الحالات يجمعون كل الدلائل قبل أن يعلنوا اكتشافهم لأولادهم أو لزوجاتهم، وقد حدث أن حدثتها عن الامر قبل أن أواجهه فنصحتنى بأن أتريث أولا قبل أن أحاسبه وأنا مفلوت الأعصاب، بل أنها نصحتنى بأن أترك لها مهمة تنبيهه الى مساوئ التدخين بأسلوبها الهادئ وأعصابها الباردة، قلت لروحي لا بأس، هى مهمة صعبة على كل حال ولابد أنها أقدر منى على معالجتها

كان الولد يضربها بقسوة وتصرخ، وعندما انفتح الباب بمفتاحى كف عن الضرب لكنه ظل واقفاً فى مكانه يتألمنى بلا وجل، كانت هى تنزف الدم من فمها الجريح وتستمر على فخذيها من أثر تمزيق ثوبها، وكنت فى واقع الامر أوشك على السقوط فى مكانى من هول الدهشة، هل كان ما أراه بالفعل هو نفس

الولد الذى أعطيته بلا حساب؟ وهل هو عقوق فاجر أطل برأسه فجأة من خلال الولد الذى تجاسر وأهانها إلى هذا الحد، لم أتمالك نفسى عندما كنت أصفعه بكل عزمى ويتحاشى صفعاتى، يتقافز برشاقة الى الناحية الأخرى فأعاود المحاولة وتطيش ضرباتى فى كل مرة، هل أنهكنى أننى كنت أحاول ضربه ولا أستطيع؟ وهذا الذى اشتد عوده وأنفلت عيابه إلى حد أنه كان ينظر ناحيتى مبسماً باستهزاء واستهانة هل كان هو نفس الابن؟ أصابتنى حمى وارتميت فى نفس مكانى، الهت معتزلاً بعجزى عن ملاحقته والآخر واقف قبالتى يذكرنى بأننى عجوز وعاجز وأنه من الأفضل لى أن أعيش بقية أيامى مؤدباً بدلاً من أن يعلمنى هو الأدب، كان يدخل وينفث دخان سيجارته تجاهى فتظهر من خلال سحب الدخان شياطين ومردة وكلاب مسعورة وأغلال وأسوار سجون وقضاة وعسكر وأنات أمهات فقدت أولادها، وكنت أرغب فى الصراخ لكننى انخرست، أصابنى خرس قبل أن أعترف لنفسى بأننى بالفعل قد عجزت عن حماية امرأتى من شراسة مجرم محترف يعيش فى بيتى ويرقد على سريرى وقتما يشاء، يدخل سجنائى ويأكل خبزى ويسلب نقودى بحسب ما يريد، كنت أعانى مع الخرس إحساس بالوهن الكامل والعجز حتى عن الزحف على بطنى مثلما تفعل أى حشرة بجرحة، وكان الولد رابضاً هناك فى نفس مكانه يتأملنى ويتأملها بشماته ووقاحة تؤكد لى ولها إنه ابن حرام.

<http://Archivebeta.Sakhri.com>

كان الثور المطلق الذى للست هانم يرمع أمامى فى المنام، أسعى وراءه كى أستعيده للبقرات التى كفت عن الولادة وإدراج اللبن، أوشك أن أمسكه من قرنيه بلا رهبة أو تردد، يبدو لى رغم قوته وضخامته قابلاً للإستئناس طبعاً، أبحث عن حبل قيادة فلا أجد والثور قريب منى وفى متناول يدى يتباطأ فى خطواته وكأنه عقد معى اتفاقاً لأعيده منقاداً لأهل القرية والست هانم بنت عم الباشا الكبير، وأراها فى البعيد تنادينى وتناديه، لكن الثور الآخر يأتى رحماً من بعيد فى اتجاهى وقد شرع قرنيه المسنونين وأظلاله المبرية فاتر منه، أراى بين ثورين أطلب أحدهما ويطلبنى الآخر، نعبر المزارع والحدائق والشوارع والمناطق الساكنة، وأتدخل فى ساعة الخطر فى بدن الثور الطيب، امتزج فيه والآخر يطاردنا بعناد وشراسة، أطلب من نفسه ومنه أن نستدير ونواجهه بدلاً من ذلك الفرار المخجل، أذكره بأنه يملك هو الآخر قرنين وأظلاف قوية، يتباكى ويطلب منى أن أسن له قرنيه وأن أبرى أظلاله وأتعجب لأننى لا

أملك أى أدوات للسنن أو البرى، لامية ولاشفرة حلاقة ولا مبرد، تطول المطاردة وأرى وجه الست هانم وأسمع شكايته من حكيم مطبخ جلالة الملك الذى أخذ ثورها الطيب وحولّه الى مجرد طبخة معبأة فى كوب ماء ابتلعها جلالته ضمن وجبة غداء، تحذرنى من إمكانية تكرار الطبخ بنفس الطريقة السابقة، وأنه فى هذه الحالة ساكون أنا نفسى فى داخل الثورالمطبوخ وسوف أذوب أو اتضامل قبل أن يتبلعنى جلالة الملك، افكر فى تخليص نفسى من الثور الطيب فأرى الثور الغشيم ورائى، اعاود الرمح والاختفاء فتتادبنى أم الولد هذه المرة وأخل من الظهور امامها أبقى فى مكانى ضمن مكونات الثور القديم الذى يجرى ليحمينى من احتمالات الذوبان فى وجبة أو الذبح بأمر ملكى مثلما حدث له، نتبادل أنا والثور الطيب بعض الحكايات القديمة عن الست هانم التى ظلت على عنادها دون زواج والتى ظلت عفية وصبية وقوية رغم مرور السنوات، والتى لم تفقد جمالها أو سحرها رغم موت الباشا وكل أولاده فى أحداث عارضة، أشعر بارتياح وأنا الملح الثور الآخر وقد انحرف بعيداً عنا وكف عن المطاردة، افكر فى الذهاب إلى ماوى ياوننا وقد اطمأن قلبى أننى على كل حال جزء من ثور مهذب من أفضل السلالات، وأننى أستطيع لو أردت أن أخذه الى بيتى استضيفه، وفى المنام أريت الثور الآخر يطلع لى من تحت غطاء فراشى شاهراً قرنيه المسنونين، أتعجب لأنه طلع لنا مثل الجنى من تحت الأرض واحتل سريرى وسريره.

عند شاطئ النهر جلست أشاور نفسى فى الأمر، كان النهر حنوناً فأوحى لذاكرتى بكل المقدمات، تذكرت كيف كنت أداعب الولد فيقاومنى دون أن يبدو عليه أنه قادر على المقاومة، وأنه فى أحد المرات ثنى أبيضى فكنت أتوجع لولا أننى تماسكت أمامها وامامه، وأنه لوى ذراعى مرة فثبت على حالى ونظرت إليه باندهاش قبل أن يترك ذراعى الملوى، وأنه كان يطالبنى بأن أشتري له بعض الأدوات الرياضية التى يطلبها أمثاله لتقوية عضلاتهم التى تنمو، ولأننى كنت فى صدر شبابى رياضياً معدوداً فقد أسعدنى أن يرث عنى تلك الصفة، كنت أشجعه بالقول والفعل ليزود قوته، دفعت له اشتراك النادى الرياضى وأوصيت عليه المدرب العجوز، زودته بالملابس الرياضية اللازمة وألحاقته وزودت مصروفه، ولابد أنه خلال تلك الفترة وضعنى فى عدة اختبارات ليتأكد من قوته التى تنمو ووهنى وكانت هى تزهر به عندما

تحدث عنه إلى حد أنها كانت فى بعض الأحيان تبالغ وتجعلنى أشعر بشيء من الغيرة المزوجة بالفرح، ولكننى كنت أوصيها بأن تهتم بتغذيتها حتى ينشأ قوياً وقادراً على مواجهة المستقبل الآتى فى علم الغيب والذى لا يبدو مطمئناً بكل الحسابات، هكذا إذن أوحى لى النهر بكل ما كان وما تاه من ذاكرتى بسبب الوهن والشيخوخة المبكرة وهول المفاجأة.

قلت للنهر أن الوهن أصابنا وأنا صرنا نخاف أن نسمى الأشياء بأسمائها:

«كنا نسمى البحر والنهر واللهو والعبث، كنا نسمى الكفاف والجوع والثراء والبذخ، وكنا نسمى السفه والجهل المتحكم، ونسمى الدم المسفوح الذى يلطخ جدران البنايات وينسكب على الأرض، وكنا نسمى عمى القلوب وخداع الأبصار وخرس اللسنة، وكنا نسمى الفجر الآتى ونور الشمس وصحوة الندى، وكنا نسمى الطلوع والخروج والأحلام والرؤى، كان الخيال أيامها يرمح فى المدى ويتخطى كل الحواجز المعتمدة، وكنا فى ذلك الزمان نفهم كل لغات الدنيا، حتى اللسنة الملوية التى كانت ترطن بالأوندى أو بالعبرى كنا نفهمها ونفهم مقاصدها حتى أحلامنا أيها النهر القديم أصابها وهن، صارت أحلاماً مبتورة، وأنا أستخدم عكازى اتصالب وأقوم فلا أقوم، أظل فى نفس مكانى، فهل ترضى لى أن أتجمد على طرف مجراك بزمهرير البرد اللائح من «طوبية»، أو أنك تغرينى بأن أخلع كل ثيابى وأنزل إلى مياهك مثلما كنت أفعل فى مثل هذه الأيام وأتطهر ويطاوعنى عزمى؟ ربما تريدنى أسلم روى لروحك لترحنى من كل هذا السخف.

لكنه بدا لى أن النهر أصابه خرس مباغت، أو أنه فى الحقيقة أصيب مثلى بالوهن وتصامم عن سماع الشكايات من أفواه البشر، ومن البعيد كنت أرى شبحاً يسعى ناحيتى لا هو بالتأكيد يخصها ولا هو بالتأكيد لا يخصها، كانت تلوح لى بكلتا يديها، وربما كانت تنادىنى ولا أسمع، تتكشف لى رغم العينين الكليتين الدامعتين ملامحها فتعيننى على القيام، أنهض وأقوم وأمشى ناحيتها، يشهدنى نهر الله وشمس الله التى طلعت فنورت وجهها وهى تبتسم وتحترق فى حضنها تستعيدنى من الضياع واستعيدها وسطح النهر يلمع.

شروخ الوقت



١ - معتصماً بعناصره

مختلياً بالوردة

والفاكهة الجزلة

يذرع معها الدغل

صعوداً، وهبوطاً

دعكت خصب النهر؛ ففاض

؛ امتلات

أفسحَ للالوان

فضاءً

حين انفرط

اسْتَقْلَى فوقِ وسائِدها
أكمل هذا الفعل الناقص
بالفرشاة

٢ - في الأخدود الأصغر
كنا نتحسس عمرينا
ونجوب عوالمنا
نستعجل شيئاً ما
لم يتحقق



٣ - ضاجع موجته الشاهقة
المحفوفة
بزفاف الزُيد الشبقي
على
ظماً رملياً

٤ - حين باغتها
تتأرجح بين الحقول

تسمرُ
حتى انتشت
ولكنه
فوق سور المدينة
علّق أسرارها
حين جردّها
من ظلال القصبِ



من باغتتني
بعرى المرايا
وارث من التوت، والدُّغْل
والعشب، والأغنية
من أدخلتني
إلى (مصر) من
بابها (اليوسفي)

وللكآبة وقت



فى نهاية الامر، قلت لنفسى مستسلماً إن الوقت - بالنسبة لى - قد أصبح ملائماً تماماً للانتحار. ولم يبق الآن سوى اختيار الوسيلة، وتناهى إلى صوت رنين سباعة الجامعة فى البعيد، فقدرت أنها الواحدة صباحاً. وكان مطر خفيف لا يبنى يتساقط فوق هامات الأشجار المتناثرة عبر الشوارع المغسولة التى تعبق برائحة تثير فى نفسى أشجاناً قديمة.

تملعت إلى تمثال نهضة مصر المغتسل بالرزاذ، وهو يلتمع تحت أضواء الميدان الفوسفورية، قبالة حديقة الحيوان الغارقة فى الصمت. وقررت أن أعبر كوبرى الجامعة سيراً على قدمى، فريما عثرت على سيارة أجرة، يقبل سائقها أن يتوقف، ويحملنى إلى منزلى، فى حوارى درب سعادة.

واجهتنى تلك الصورة الكبيرة فى مدخل الكوبرى، فضاغت من كأبتى. كانت صورة ضخمة «بورترية» بالألوان الطبيعية، وقد ارتدى صاحبها ملابس العسكرية محملاً بالنياشين والرتب والقلاند المعدنية. وتحتها كتب بخط النسخ الأسود الواضح «مصر أولاً». أخذت نفساً أخيراً من سيجارتى التى أصابها البلل، ثم قذفت بها إلى بركة المياه التى تجمعت تحت الصورة.

استجمعت قواى، ورحت أعبّر الكوبرى تحت وطأة نظرات الجنود المسلحين قرب سور الكوبرى، ولم تواتنى الشجاعة لأرفع رأسى كالمعتاد، ملقياً بنظرة ساخطة على العَلم، الذى كنت أعرف أنه هناك فوق البناية العالية، يرفرف فوق سماء القاهرة المكفهرة.

وعند منتصف الكوبرى توقفت التقط أنفاسى. وحاولت أن أشعل سيجارة أخرى، غير أننى لم أتمكن. ملت على السور الحديدى البارد. وأطلت على صفحة النيل، تنعكس فوقها أضواء خافتة تصدر من العوامات والملاهى الليلية التى غرست على ضفتيه.

فكرت أنه سيكون انتحاراً سهلاً وسريعاً، لو أننى قفزت الآن من فوق الجسر، وغبت على الفور فى أعماق النهر. غير أن جسدى اقشعر لا إرادياً لما تخيلت برودة المياه فى تلك الساعة من الليل. ومنظر الجثة المنتفخة - جثتى - حين يخرجونها بعد أن تطفو. وقلت لنفسى ساخراً: إن انتحارى من هنا. وفى هذه الآونة بالذات، ربما يكتسب دلالة سياسية ذات طبيعة إنهازمية، وهو ما لم يرد بخاطرى إطلاقاً فكل ما أوده أن أنتحر فى هدوء، ودون أن أزعج أحداً. وهكذا واصلت سيرى حثيثاً، وقد استقر عزمى على تنفيذ الطريقة الوحيدة التى فكرت فيها زمناً طويلاً.

ARCHIVE
- ٢ -
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

عند مدخل شارع قصر العيني، حاولت أن أستوقف واحدة من تلك السيارات التى كانت تمرق من أمامى غير أننى لم أفلح. كنا فى رأس السنة. وكانت السيارات الخاصة مشحونة بأصحابها المبتهجين وسيارات الأجرة الخالية صارت شحيحة. ورحت أغذ السير وأبخرة الكحول، المتصاعدة إلى رأسى، تصيبني بدوار لطيف، ينسيني تعبى، إلى أن وجدت نفسى فجأة فى ميدان التحرير.

كان الميدان خالياً من العربات المصفحة التى تناثرت فى جنباته، وحواليها وقف جنود الأمن المركزى، شاحبي الوجوه، يغالبون البرد. ولدهشتى لمحت نافورة المياه التى تتوسط الميدان وهى تعمل، فعهدي بها متوقفة صدئة طوال الصيف.

جلست فوق أحد المقاعد الحجرية استجمع قواى، وأغالب الخدر الذى بدأ يلغنى ويثقل جفونى. ولم أكن أشعر بالبرد فقد كانت الكمية التى تجرعتها من الخمر كبيرة. إذ كنت قد تعمدت فى هذه الليلة

بالذات، أن أستسلم للمرة الأولى فى حياتى. ورغم ذلك - ربما بسبب يقظتى العقلية وانفعالى - لم يظهر تأثير ما تناولته فى هذه السهرة، إلا حينما خرجت للشارع.

قال أمجد وهو يحاول انتزاع الكأس من يدى:

- كفى، ستقتل نفسك.

قلت ساخراً:

- هذا هو بالضبط ما أريده.

وحين كانت الساعة تدق معلنة بداية العام الجديد، قلت للأصدقاء، وأنا أفرغ فى جوفى ما تبقى من زجاجة الخمر:

- عام سعيد، وعمر مديد.

وقمت فقبلتهما الواحد تلو الآخر. جذبنى سمير من ذراعى وأجلسنى بجواره وقال:

- أنت باين عليك تعبان الليلة. ليست عادتك. أكيد مخبى عننا حاجة.

وقلت وأنا أكتم الضحك المرير فى داخلى:

- تصوروا. زوجتى ستتزوج. شهور العدة خلصت.

قال سمير مازحاً:

- يعنى انضميت رسمى لنقابة العزاب

قلت:

- المشكلة فى البنت. ألم أقل لكم إنها ستدخل المدرسة فى العام القادم

أحاطنى أمجد بذراعيه وقال مواسيا:

- لا تحمل هما .

وقال سمير:

- الآن تستطيع أن تحضر حقيبتك وتأتى للإقامة معى دون مشاكل

- باكر اكون عندك . لكن للمشكلة فى البنت.

- ارسلها لأمها يا أخى.

- ضعها أمام الأمر الواقع.

جلست صامتاً برهة وأنا أفكر فى أنها هى التى وضعتنى فعلا أمام الأمر الواقع، وحاصرتنى فى ركن ضيق مكبلاً بالأغلال. ونهضت مستأذناً فى الانصراف. فقال سمير:

- لا داعى لخروجك الآن. نم هنا الليلة. ان يسأل عنك أحد لو غبت. هزنت رأسى موافقا على جملته الأخيرة وقلت:

- أود أن أمشى قليلا بمفردى.

- انتظر سنأتى معك.

- حالتى ليست بهذه الدرجة من السوء . يا رفاق.

وصافحتهما على باب الشارع، فعانقانى بحرارة، وكأنهما يشعران بانى أوشك أن أودعهما وداعا أخيرا. وسرت وحدى وهواء الليل يلسع وجهى متجها إلى حيث لا ينتظرنى أحد.

كان أبى رجلاً عجوزاً يقضى أيامه الأخيرة طريح الفراش . بعد أن خرج على المعاش منذ أكثر من عشر سنوات، وكفت أُمى عن انتظارى فى ليالى الشتاء الباردة، لكثرة مبيتى فى الخارج. كما أن

صحتها - على حد قولها - لم تعد تحتمل. من إذن سينتظرنى أو يسأل عني؟ فكرت في أن سارة ربما انتظرتني كما اعتادت مؤخرا. لكنني قدرت أنها ربما نامت في حضن جدتها، بعد أن ينست من مجيئي. لم يعد لي من ملجأ إلا مع هذين الصديقين نجتز همونا معا، ونبحث عن العزاء في الشراب، وقد كفنا عن الأحلام منذ زمن طويل.

كنا قد ارتبطنا معا منذ ما يقرب من عقدين من الزمان. كان أمجد الذي يعمل مدرسا للرسم أقربهما إلى نفسي، فقد كان زميلي في الدراسة وفي العمل. وقد أصيب بالسكر عقب خروجه من المعتقل، حيث قضى فيه عامين، وبدأ يهرم سريعا، ولم يكن قد تزوج. فاته قطار الزواج الذي لم يكن يهتم باللاحاق به، على حد تعبيره. وأصبح يعيش مع أخته المطلقة، ترعاه ويرعاها.

أما سمير، وهو صاحب الشقة التي نسهر فيها، فقد اختار العزوبية بمحض إرادته. وكانت له صلاته النسائية التي تغنيه عن ارتباطات الزواج المعقدة كما يقول. كنت قد عرفته أثناء قضائي فترة الخدمة العسكرية، خضنا الحرب المجيدة معا. وكنت أحد ملازميه في كتبية المدفعية الملحقة بالمظلات. فقد كان ضابطا عاملا برتبة «المقدم» غير أنهم أحالوه إلى «الاستيداع» منذ بضعة أعوام، للاشتباه في أن له نشاطا سياسيا معارضا.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- ٣ -

اشعلت آخر سيجارة في علبتي، وفكرت في أنني سوف أجد صعوبة الآن، في العثور على أى محل أشتري منه علبة أخرى، في هذا الوقت المتأخر، وقلت لنفسى: إننى يجب أن أنهض حالا حتى لا يثير جلوسى هنا لمدة طويلة اشتباه رجال الأمن الذين يروحون ويغدون أمامى، وبعضهم يحدنجنى بنظرات نافذة، وساورنى الخوف من حدوث ما لا تحمد عقباه. فقد يحرر لى أحدهم محضر سكر فى الطريق العام، فأبئت ليلتى بأحد أقسام البوليس. فأتنا سبى الحظ منذ مولدى. أصادف المتاعب دوما، وقد ولد ذلك لدى إحساسا متغلغلا بالدونية وشعورا مترسقا بالاضهاد. ففي طفولتى كنت أتعرض للضرب من المدرسين فى المدرسة. ربما لشكلى المزرى، وملابسى الرثة، وكذلك أبول على نفسى وأنا جالس فى الفصل الرطب، وقد اشتد خوفى من أن أرفع يدى مستأنا المعلم فى الذهاب لدورة المياه. وكان أبى

يضريني بقسوة وبلا مبرر، ربما تفريفاً لكبت يعانيه، ولم أكف عن التبول في فراشي في الواقع إلا حينما اقتريت من سن البلوغ.

وحتى في تلك السن، تعرضت أيضاً للاضطهاد. وكنت أطرد من المدرسة مراراً لعدم تسديدي للرسوم. وفي تلك السن أحببت الكتب وأدمنت قراءتها، وعندما وصلت إلى سن المراهقة تعلقت بامرأة في مثل سن أمي، وكدت أجن من فرط حبي لها. كانت موظفة بدار الكتب في باب الخلق. ولاحظ الموظفون والمستعبرون شدةً ولهي بها، رغم أنني لم أجروُ على محادثتها، فمنعوني من دخول المكتبة. وفي تلك الفترة من حياتي أدمنت العادة السرية بشكل محموم، ولم أمتنع عن ممارستها إلا بعد فترة من زواجي.

كانت «سامية» هي أول إنسان أحبني. وأشعرني بكينونتي. كانت تعمل كرئيسة للممرضات بقسم جراحة العظام في أحد المستشفيات الحكومية، وحينما تقابلنا أثناء الحرب، بعد إصابتي في العمود الفقري. لم أضغ وقتاً. فقد اتفقنا على الزواج قبل أن أغادر المستشفى. وتقبلت هي فكرة أن تعيش معنا في منزل أبي، لحين عثورنا على شقة بعد تسريحى. وجاءت سيارة بعد عامين. وضاعت بنا الحجرة التي كنا نشغلها. وأصبح العثور على شقة ضريباً من الأحلام، وذبّ اليأس في روحي، وزادت الأمور سوءاً بوفاة زوج أختي الكبيرة، ومجيئها لتعيش معنا. وقالت سامية: إنها لن تستطيع أن تعيش حتى نهاية عمرها هنا. وذهبت لتعيش في منزل أبيها في مدينة الفيوم، وتركتني لأتدبر أمري. ومرت سنة وراء سنة. وحين زرتها منذ شهرين طلبت منى الطلاق لاستحالة استمرار العلاقة بيننا على هذا الوضع. وقدرت موقفها فطلقتها. لأنه لم يكن هناك مفر من ذلك.

قالت:

– خذ بنتك تعيش معك.

قلت مستنكراً:

– وماذا أفعل بها؟

قالت باستخفاف:

- تعيش مع أمك. أنا يمكن أن أسافر. ويمكن أن أتزوج. وربما تحتاج للبت فيما بعد، عندما تنتهى فترة الحضانة فتأتى وتطالبنى بها.

قلت منفعلا:

- طيب.. سأخذها. لكن إياك أن تظنى أن بمقدورك أن تريها بعد الآن. لقد قطعت آخر رباط بيننا. وهكذا مضت.

قال أمجد:

- أنت المخطئ من البداية لأنك تزوجت. فبأن مثلك كان من الضروري ألا يقيد نفسه. الزواج العن شئ.. ويصق فى اشمسزاز.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قلت:

- المشكلة هى أنني كنت متوافقا مع زوجتى. وكنت أظن أن مسألة العثور على الشقة لن تتسبب فى هدم حياتنا. لكن ما العمل .. ما باليد حيلة.

قال أمجد:

- يمكنك الزواج مرة أخرى.

قلت:

طيب.. ابحت لى عن أرملة صغيرة لديها شقة وليس لديها عيال.

قال سمير ساخطا:

- اسمع كلامي. الزواج نظام عتيق وتخلف. تعال واسكن معي، وانت ستشبع من النسوان. لغاية ما تزهق. ومن غير زواج ولا يحزنون. في صحتك. اشرب.

وتجرعت الكأس وأنا أفكر مندهشا في صحتي هذه التي نشرب نخبها، بينما هي تنسرب وتتبدد وأنا أعبّر الأربعينيات من عمري، وقد اجتازتني كل الاماني التي راودتني في سنوات الشباب.

- ٤ -

حين كنت أصعد درجات السلالم العالية، متحسسا طريقي في الظلمة، ومتخوفا الاصطدام بأحد الكلاب الضالة التي تبیت على «بسطة السلم» هربا من البرد والصقيع، راجعت الخطة للمرة الأخيرة في ذهني. حسنا، سوف أتناول الحبات العشر الباقية من زجاجة «اللوديوميل». وهي أقراص مضادة للاكتئاب كان الطبيب قد كتبها لي منذ بضعة أشهر، حينما جافاني النوم، وروعنني خوف دائم لا أدري له سببا من هواجس مفزعة تلح عليّ بأنني ساموت بالسرطان، مثلما مات عمي الوحيد بعد عذاب اليم، كان يجعله يعض في الأرض. وكنت أظل مفتوح العينين أهدق في الظلام حتى الصباح. ولجأت للخر كعلاج، فصرت أشرب يوميا ما يقرب من نصف زجاجة من الحجم الكبير، إلى أن تصيبني غيبوبة مصحوبة بدوار، فالقي بنفسي على فراشي، في ركن الصالة وأغمض عيني وأروح في حلم طويل، أتخيل نفسي فيه طائرا عبر مناطق جليدية، على زحافة تجرها حيوانات خرافية، وأهبط بالقرب من إحدى البحيرات المتجمدة. وأخذ في اللعب مع ابنتي بالقرب من الكوخ الجميل، الذي يجلله البياض، وتبرز منه مدخنة غريبة الشكل. وأسمع صوت أجراس كنائس وأسراب من الطيور المبتهجة، ثم أنام في النهاية لأستيقظ بعد ساعات قلائل وأنا في حالة من الإعياء.

وفي أحيان أخرى، كنت أحلم بأنني أركب سفينة قديمة ذات أشرعة بيضاء، ليس فيها من أحد سواي أنا وابنتي الصغيرة، نعبر المحيط الهادي، ونرسو على شاطئ جزيرة مهجورة، مثل جزيرة روينسن كروزو تماما، لكن ليس فيها «جمعة». وإنما فيها سامية زوجتي تنتظرنا أمام كوخ جميل مبني من عروق الخشب. وأسمع صوت أرغن يعزف كونشرتو باخ الكبير. فيهددني النوم فوق أجنحتي، لأصحو بعد ذلك والصداع يكاد يحطم رأسي.

ولما تدهورت صحتي من إدمان الخمر الرديئة والأحلام، ولم تفارقني فكرة الموت الذي كنت أخافه وأتناه. ذهبت إلى الطبيب الذي أوصاني بتلك الحبوب، فصرت أتعاطاها بانتظام. نصف قرص قبل النوم، ويعد فترة ضاعفت الجرعة إلى قرص، ثم قرصين، وأحيانا ثلاثة، حتى أتمكن من الوصول إلى حالة الغيبوبة التي تسلمني للنوم. ورغم أنها شفتني من الأرق، وأصبحت أنام أكثر من عشر ساعات يوميا، إلا أنها لم تشفني من الأحلام أو المخاوف، ورسخت في ذهني فكرة الانتحار، وبدأت أعمل فكري لاختيار الوقت الملائم والوسيلة المناسبة، فلم تعد فكرة الموت ترهبني، بل أصبحت التمس فيها ملجئي الأخير للخلاص من العذاب اليومي الذي أعانيه والمعبر السهل إلى الراحة الأبدية. غير أن فكرة أن أترك ابنتي وحيدة، هي فقط ما كانت تعذبني. وكنت أعزى نفسي بأن أمها حينئذ سوف تأخذها إن عاجلاً أو أجلاً. أو أن أختي أو أمي سوف ترعاها إحداهن حتى تكبر. وهكذا حسمت أمري، وقلت لنفسى، وأنا أولج المفتاح في قفل الباب، إننى يجب أن أنتهى من هذه المهمة الآن، وبشكل حاسم فرعب مع نهاية. كما يقول المثل - خير من رعب بلا نهاية.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أغلقت الباب ورائي، وراحت أصابعى تتحسس فى العتمة بحثاً عن زر النور. غير أننى عدلت فى اللحظة الأخيرة، حتى لأزعج أحداً من النائمين، وخيل إلى أننى سمعت صوت نهضة وبكاء مكتوم، فتسمرت فى مكانى، ثم أسرعت فاضأت النور، لأبصر سارة تجلس متكومة على نفسها فى فراشى، ملتفة بالأغطية، وهى ترتعد.

أذهلتنى رؤيتها فى هذا الوضع، فهرعت نحوها مترنحا، وضممتها إلى صدرى بقوة، قلت:

- ما الذى أيقظك فى هذه الساعة؟

قالت بصوت أقرب إلى الهمس:

- كنت أنتظرك .. لماذا تأخرت؟

- لو كنت أعرف أنك ستنتظريننى الليلة لعدت مبكرا . كل سنة وأنت طيبة.
وخلعت حذائى، ثم انسللت إلى جوارها بعد أن أطفأت النور واحتويتها فى صدرى، كانتا قطعة صغيرة. وفكرت فى أنها سوف تعوقنى الآن عن تنفيذ ما اعتزمته. وسمعتها تقول:

- على فكرة .. ماما جاءت صباح اليوم.

تنبعت على وقع الخبر، وحبست أنفاسى:

- وما الذى أتى بها ياترى؟.

أجابت البنت فى بساطة:

- كانت تريد أن تأخذنى معها.



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

خفق قلبى بشدة، وسألت مندهشا:

- تأخذك معها . كيف؟.

- نينة قالت لها انتظرى بابا.

- وأنت يا حبيبتى .. ماذا قلت لها؟.

أجابت بعفوية:

- أنا قلت لها سأتبقى مع بابا . لأنه يحبنى أكثر منك.

ضممتها إلى صدرى مرهواً، وقلت:

- الا ترغبين فى الإقامة مع ماما ياسارة؟.

- لا يا بابا .. أرجوك تخلىنى هنا معاك.

- يعنى أقول لها إنك حتفضلى معايا .

- معاك على طول يابابا .. أنا قلت لما أنا تاتى وتعيش معنا هنا . لأنى باحبكم أنتم الاثنين .

وانخرطت فى البكاء ، فانهلت عليها تقبيلًا ، وأنا أغالب دموعى . وبعد لحظات أحسست بها قد استغرقت فى النوم ، وإن ظال جسدها ينتفض من أن لآخر . وتذكرت مرة أخرى الأقراص التى كنت أنوى أن أتناولها . وهممت للحظة أن أنهض ، غير أننى الفيت البنت تشبث بى ، وجسمها يرتجف ، كأنما كانت تدرك بحدسها البرىء ما أنا بسبيله ..

ضممتها إلى صدرى ، وأحكمت الغطاء على جسدينا ، وتناهى إلى سمعى صوت «فيروز» الحالم يأتى من مذياع قريب ، وهى تغنى وسط السكون «ياطير ياطاير على أطراف الدنيا .. لوفيك تحكى للحياب شو بنى .. ياطير» . وأغلقت عيني .



أرابيسك - موزايكو فى حب مصر

بعد رحيل نور الدمرداش - رائد الدراما التلفزيونية والفيديو، نكتشف جيلاً جديداً من زملائه وأبنائه أمثال يحيى العلمي ومحمد فاضل والشقنقىرى وإسماعيل عبد الحافظ وجمال عبد الحميد؛ الذين يكونون عقلية المتلقى التلفزيونى المعاصر ويشكلون قيمة الفنية والفكرية. غير أن المخرج التلفزيونى الأخير جمال عبد الحميد يشكل مع كاتب السيناريو أسامة أنور عكاشة وكوكبة من الممثلين المبدعين وعلى رأسهم: هدى سلطان وصلاح السعدنى وكرم مطاوع وأبو بكر

عزت وسهير المرشدى ومحمد متولى، وغيرهم كثيرين، والموسيقى عمار الشربعى ملحمة تلفزيونية درامية هي «أرابيسك» لا تقل أهمية عن ثلاثية نجيب محفوظ فى الرواية المصرية، فإذا اعتبرنا «زقاق المسق» و«بين القصرين» و«السكينة» الفصول الثلاثة المكونة لمعمار الحى الشعبى المصرى بكل شخصياته وتفاصيله اليومية منذ أواخر القرن التاسع عشر ومنتصف العشرين؛ فإن السلسل التلفزيونى «أرابيسك» يمثل حاضراً هذه الأمة منذ الخمسينيات وحتى اليوم؛ بكل أحداثه ومكوناته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

والاختلاف بين ثلاثية نجيب محفوظ والحلقات التلفزيونية «أرابيسك» هو فى أن الأخيرة ليست جزءاً من التاريخ الجامد أو متحفاً شمعياً لشخصيات مصرية تحيا وتموت موتاً عابراً أو موتاً جلاً كما نرى فى الثلاثية وإنما شخصيات أرابيسك تتنزه بزيائنا اليومية، وتتحدث بلهجتنا اليومية، وتتغنى هوائاً المعبق بالتاريخ المحيط بأحياء الجمالية التى تنقش العصور القبطية والإسلامية (الفاطمية والملوكية) على الملامح نقوشاً تتزين بها شخصياتها قبل أن تنزخرف بها حوائط بيوتها فى حوارها وأزقتها

بالإضافة إلى
الكاميرا
المتحركة على
اللقطات
المتوسطة
والعامة والقريبة
المتوسطة دون
استخدام لقطات
«زوم» السريعة



التي أصابها
الغضب والخلل
والنوضى.

لذلك كله
يأتى المولد
الحقيقي للدراما
التليفزيونية
ال معاصرة
«أرابيسك»

التي تقتلح

جذور الإطالة والمثل والميلودرامية
الفجة المتسمة بها الأعمال
التليفزيونية والمسلسلات، فتضعنا
كمثقلين في مواجهة ملحمة تمثل
الإنسان المصري المعاصر بكل ما
يعتصره من ألم وحس ووعي
بماضيه وإيمان بتراته الإنسانية.
وكما كنا صغارا نقف أمام المذيع
في الخمسينيات والستينيات قبل
ظهور التليفزيون، نصفي بشغف
نتلف إلى المسلسل الإذاعي «بيت
الحنطة» لمحمود إسماعيل،
والمملوك الشارد» للمخرج
الإذاعي خالد الذكر «أنور المشري»
ومسلسل «الف ليلة وليلة» للفنان
الإذاعي المخضرم محمد محمود
شعبان (بابا شارو). وتقف الدنيا
وتتعد عندما يصفى المصريون في

شوارع القاهرة بمدنها وقراها في
الخمسة والربع بعد إذاعة
نشرة الأخبار، إلى مسلسل
«سمارة» لسعدية أيوب
ومحمود إسماعيل من إخراج
المخرج الإذاعي الفنان يوسف
الحطاب بصوت المذيع والراوي
ديمقري لوقا - شعرنا اليوم بنفس
الحاجة، وذات اللفة لمشاهدة أبطال
وأحداث المسلسلين التليفزيونيين
«العائلة» و«أرابيسك».

غيز أن المصادقية التي تتسم بها
لغة أبطال «أرابيسك» وتناول
شخصياتها وأحداثها وصياغتها
الفنية الواعية داخل سيناريو العمل
الفني وموسيقاه وأدائه التلقائي
المبدع لمثل هذا العمل الكبير
جميعهم،

التي تزج أحيانا في التلقا، وتشعر
المشاهد بالرق، كما أن السرد
الرائع للأحداث الذي يتم عبر كاميرا
تقتفي أثر ممثليها دون التدخل في
إظهار نفسها كبطل - ذلك السرد
الدرامي المستمر غير المنقطع الذي
يكوننا بالأحداث المدوية من قبل
المؤلف الروائي دون الشعور بتدخله
أو اقتحامه كل هذا منح
«أرابيسك» صقاً في الرؤية
والتناول، ووضع في مصاف الملحمة
الدرامية/ التاريخية، والسيرة الذاتية
في أن واحد؛ ملحمة وسيرة ترويان
قصة فتة من سواد فئات الشعب
المصري الكادحة بأمانة وصديق،
ببساطة وعمق ماً، بلا خطابية فجّة
أو ميلودرامية خائبة أو بطولية
خرقاء.

ينسج أسامة أنور عكاشة «أرابيسك» من أحداثها وحوارها بشكل أقرب إلى الموزايكو المعشق الذى يربط الحدث بالكلمة، الزمان بالمكان، الموضوع العام بالتفاصيل. ولا يعتمد التناول الدرامى لهذه الأحداث، ولا الحوار، على مجرد السرد التقليدى للحكاية، بل على خلق بنيته الدرامية ونحت معمار كلماته وأحداثه. ويستند فى ذلك إلى شخوص وصراعات وذرى وسقطات درامية لهذه الشخوص، فيشكل من هذا كله دراما تلفزيونية متكاملة.

ليست «أرابيسك» مجرد حكاية «لحسن النعماني» صاحب ورشة الأرابيسك التى ورثها أبا عن جد، ولا هى تاريخ للصناعة المصرية للخشب المتميزة بخصوصيتها داخل هذا الحى «الجمالية»، ولا هى كذلك مجرد قصة عبد المجيد النعماني - جد حسن - الذى سافر مع نفر غير ضئيل من العمال المصريين وأصحاب الحرف وطوائفهم إلى إسطنبول، لينبوا حاضر عاصمة الإمبراطورية العثمانية عندما جمعهم السلطان سليم الأول ليشيدوا صناعة بلاده، وفى نهاية الأمر ليست «أرابيسك» مجرد تاريخ

مصر أو استعراض حى للفن الإسلامى والقبلى، متمزجاً بالفن الفرعونى فى روحه وأصوله الثابتة. إن «أرابيسك» هى كل ذلك معاً، بالإضافة إلى أنها دراما الشعب المصرى بفنائه وطبقاته، هى تعشيق لعشق هذه الفئات فى حب مصر واختلافهم حولها، وانعكاس لنوازعهم الضارية فى أعماق الأسطورة والجهل والتخلف والنور، هى قاعدة ثابتة أسسها كاتب السيناريو عكاشة، فصاغ ماضى هؤلاء وحاضرهم، وأرهم بما يتنبأون به لمستقبل مصر.

لذلك يقدر هذا العمل للمصريين بمثابة الإلياذة لليونانيين، سيرة عصرية عن مصر، التى نشعر عند مشاهدتنا لهذا السلسل بتأني فى حاجة إليها أكثر من ذى قبل، هى دفع لنا للتفكير فى غدنا المرتقب ووعينا بمسؤوليتنا تجاهها.

يأخذ هذا السيناريو من قصة حسن أرابيسك وأسرته مبادئه الدرامية الأولى، فيستعرض عن قرب الورشة والبيت والأهل والأصدقاء والمقهى والغिला، تعبر الكاميرا من خلال ذلك بشكل بانورامى عام

بيوتات حى الجمالية وأزقتها، ثم يقتحمها عن قرب عبر «الكابرات» المتوسطة والمكبرة جداً ليكشف المستور، ويخترق الحجب والأسرار، فيعزى مكنونات هذه الأسر والعوائل وأسرارها، وينقب عن نخسارتها ويكارتها الحقيقية، بل ويضعنا أمام مواجهاتها المستمرة التى لا ترحم ولا تنتهى أمام ما يفكر فيه هؤلاء الأفراد وما يصارعون من أجله، فلا تملك إلا أن تتعاطف معهم أو تتفهم نواقصهم. يشاركنا كاتب السيناريو والمخرج - شتا أم أينا - فى الفعل المشترك وممارسة ربود الأفعال لسلوك وتحركات أبطاله، وهذا أقصى درجات نجاح ما يمكن أن ينشده أى عمل فنى.

إن هذا العمل المركب ليس بمقدوره أن يصبح بهذا القدر من التالىق والإتقان، إلا إن كان الصديق مرشده، وعشق مصر دليله، يشارك فى هذه المعزوفة الجميع، فبالكل مسئول، والكل قادر على العطاء والإبداع بلا حدود، واستطاع كل مشارك أن يشارك الآخر فى صنع هذا البناء الفنى الغنى، إنه سلسلة تتواصل حلقاتها: السيناريو -

الممثلون جميعاً - الإضاءة الموحية -
سينوغرافية المكان وجغرافيته (الحى
- للمعمار - المناظر الداخلية - المقهى
- بيت حسن - المحلات والدكاكين -
الحارة - الفيلا - إلخ) حتى
الكومبارس السائرون فى خلفية
النظر أو مقدمته، كانوا هم كذلك
جزءاً لا يتجزأ من نسيج العمل
وكيانه - الصور المعلقة فوق الحوائط
التي تستلهم روح الأجداد وتصور

المراحل الحياتية لشخوص العمل
الفنى.

ليس باستطاعتنا أن نحصر
أولوية فى إبداعات هؤلاء الممثلين
الفنانيين والغنيين المشاركين؛ فكل
فرد منهم اشترك بإبداعه الخاص
داخل الإبداع العام المبهر وعلى
رأسهم: هدى سلطان - صلاح
السعدنى - أبو بكر عزت - كرم
مطاوع - حسن حسنى - محمد

متولى - سهير المرشدى - نبيل
الدسوقي - هشام سليم - سيد
عزى وغيرهم كثيرون من المبدعين
الشباب. أسهم أولئك جميعاً فى
خلق علامة مضيئة تضيف إلى
حاضر الدراما التليفزيونية
المعاصرة. لقد نسج المبدعين فى هذا
العمل "الفنى الجاد «أرابيسك»
موزاييك فى حب مصر.



زار شيكسبير مسرحنا
المصرى فى الأونة الأخيرة، وبعانا
لنشاهده مرتين عبر عيون معاصرة:
المرّة الأولى عندما قدمه المخرج
العراقى جواد الأسدى فى
مسرحية بعنوان «شباك أوفيليا»
على مسرح مركز الهناجر للفنون مع
فريق من الممثلين معظمهم هواة غير
محترفين..
المرّة الثانية عنّا قدمه المخرج

الانجليزى إيان تالبوت Ian Talbot
فى مسرحية «ترويض النمرة»
لفرقه فيوشيكسبير بدار الأوبرا
المصرية.

وصلة الوصل بين التجريبتين هى
التناول العصرى لمسرح شيكسبير
والفرق بينهما هو ابتعاد التجربة
المصرية عن حرفية نص «هامليت»
الشيكسبيرى والتصرف فى الحوار
وفى الشخصيات بالحذف والتغيير

والتعديل، مع الحفاظ على الرسالة
الأدبية والفكرية للمسرحية من خلال
التفسير والتأويل والإفصاح عن
المسكوت عنه اعتماداً على المنطوق
به. بينما تتمسك التجربة الإنجليزىة
«ترويض النمرة» بالنص الاصلى،
وتتمرد عليه فى أن واحد، فتروض
شيكسبير الكلاسيكى، وتضعه هو
ويطلته (كاثريفا) معاً فى قفص من
أقفاص سيرك عصرى فوق الحلبة،
فتقريه من قلوبنا قبل أن ينفذ إلى



وليام شكسبير معاد للمرأة أم لا



بيانكا تتلقى درسا في الحب من مدرستها.



ويُفرق بين التجريبتين كذلك طبيعة المؤدين: فالمؤدين عند «الأسدي» هواة مجتهدون غير محترفين باستثناء الممثلين حسان يوسف، وسلوى محمد على، والممثل المذيع التلفزيوني أحمد مختار، أما المؤدون في مسرحية «ترويض النمرة» فهم محترفون هواة، يصلون إلى أقصى حدود التمكن من تقنيات الأداء التمثيلي والسيطرة عليها، ويخترقون الحواجز والأسوار القيدية لإمكانات الممثل وطاقاته ويضعهم المخرج داخل نسق فني يستند فيه إلى الحركة المسرحية المتقنة المعتمدة في روحها على الارتجال الفني، والمستندة في شكلها إلى التنظيم المتفوق، مما يسمح لنا - بكل تأكيد - بأن نصنف كل ممثل على حدة ونضعه في مكان «الممثل الشامل» المؤدي حواراً في إيقاع غير ملل، والتمكن من فنون ألعاب السيرك الأكروباتية، والتحكم في تعبيرات جسده ووجهه، والعارف لفنون شعبية أخرى كالغناء والرقص وغيرهما. وهذا مستوى متقدم من الاحتراف، أما الهواية فتتشأ لديهم ليس فقط من حالة استمتاع كل

منهم بما يمثلُه فوق الحلية، فيشيعون كالعدوى جواً من البهجة داخل أنفسهم كجماعة من الممثلين تسعد بما تمثله بل لإصرارهم على إيصال هذه البهجة إلينا نحن المتفرجين فتسرى سريان النار في الهشيم داخل نفوسنا المتعبة.

شيكسبير معاصراً

ليس شئ اختلاف كبير بين ما قدمه شيكسبير في القرن السادس عشر في رؤيته العامة لتقديم أعماله المسرحية وإخراجها، بما تقتضيه رؤية المخرج الإنجليزي (إيان تالبوت): فقد استلهمت هذه الرؤية بقدر كبير روح شيكسبير وتعاليمه كمخرج مسرحي، فلا يوجد في العرض المسرحي الذي رأيناه تغيير لمناظره ومشاهد؛ إنما منظر ثابت هو خيمة السيرك وأمامها «الأرباب» - حلبة اللعب، ويقوم مبدأ تغيير المناظر الكثيرة على اللبدا الشيكسبيرى القديم: اللوحات المكتوبة عليها أسماء الأماكن الخارجية والداخلية، ولهذا السبب نفسه يكون بمقدور فرقة «ثيو شيكسبير» أن تقدم عرضها المسرحي «ترويض النمرة» في كل

مكان يجمع الفنانين وجمهورهم، ويربطهم بوشائج الإبداع المسرحي الخلاق سواء كان هذا مسرحاً مقلداً أو مفتوحاً، يستلهم الحداثق والميادين والجمال خلفية لأحداث المسرحية، أو أن تقع هذه الأحداث داخل المكان، فتخترق حدود الحدود، وتصل خشبة المسرح بالفضاء في وحدة هارمونية.

والتشابه بين «ترويض النمرة» التي شاهدناها اليوم أى في أواخر القرن العشرين: و«ترويض النمرة» كما كان يقدمها شيكسبير في نهاية القرن السادس عشر لاينحصر في الثبات الشكلي للمنظر، بل يتجاوزه أو يستخذه ليؤكد من خلاله عدم اهتمامه بالطراز أو التشبيه للمعاري الواقعي جغرافية المكان، وذلك لصعوبة تقنيات تغيير الديكورات المسرحية فوق خشبة أيام المسرح الإليزابيثي من ناحية، ومن الناحية الأخرى لأن فلسفة تغير المكان واختلاف زوايا رؤيته - على المستوى الفني المادى - تقوم على التواصل والاستمرارية، دون التوقف الزمني الطويل لتغيير المنظر بمنظر آخر، إنه تدرج في تواصل الصراع وتركيب الفكرة الرئيسية بالافتكار

الثانوية ووصولها إلى نورة التعقيد، ثم انفراجها عبر حيز المكان؛ وكذلك لأن تجسيم المكان وتشبيده لم يكن يمثل لشيكسبير إطاراً للحدث وكيونته. وإنما المكان المخاطبُ مخيلة المتفرج /المتلقي، ليرى نفسه من خلال مكانه الذي يشيده عقله الباطن باختياره، ويعطيه أهمية وتدرجاً درامياً وفقاً لما يطرحه المكان داخله. ولذلك فالكلمة عند شيكسبير تخترق اللامكان، وتجرب أفاق الزمان، وتكسر محدوديته، فيصبح الحدث والمصراع والفكرة مترادفات تدفع المتفرج للاشتراك فيما يحدث فوق خشبة المسرح. وهذا ما فعله المخرج الإنجليزي (إيان) الذي بنى جسراً من التواصل مع شيكسبيره، ووضعنا في قلب المكان الشامل، وأخذنا في رحلة مع شخصوصه، لنبنى لهم بأنفسنا أماكنهم وأزمانهم ومكوناتهم النفسية القريبة منا ومن عالما الذي نعيش فيه.

تقترب «ترويض النمرة» بمشكلاتها الدرامية من وجهة النظر العصرية، من ذات المشكلة المطروحة من وجهة نظر مبدعها في أيامه: وهو اتفاقنا مع شخصية (كاثرينا)

– المرأة التمردة – وتعاطفنا معها أو اختلافنا معها. والاختلاف والاتفاق مع (كاثرينا) هو بقدر التعاطف نحوها أو – إن شئنا الدقة – بقدر التعاطف مع طبيعة العصر أو اختلافنا مع فكره. ففي عصر شيكسبير كان الجمهور مهيناً – بفعل التقاليد الاجتماعية والأدبية – لتقبل شخصية (كاثرينا) على أنها «نمرة متوحشة» تحاول أن تتحدى رغبات الرجال في جعلها امرأة طيعة خاضعة تمثل الرغبة الدفينة للرجال في إخضاع النساء تحت سيطرتهم، مما يستفز بالتالي المتلقي إلى التعاطف مع البطلة باعتبارها نموذجاً واضحة في أن واحد، يحاول المؤلف من خلالها أن يكسر هذه التقاليد الجامدة، ولكنها لاتفلح في التمرد فتتكسر (كاثرينا) لتخضع في نهاية الامر للرجل (بتروتشييو) الذي يشكلها وفق هواه ويخضعها لما يراه.

بهذا المفهوم المبسط للطبيعة الإنسانية يصبح هذا التعاطف مع (كاثرينا) مادة تتفجر منها الكوميديا على مستوى سطحي فقط، أو على المستوى الخارجي لهذه الكوميديا الأخلاقية، ولذلك تغدو

معالجة المخرج الإنجليزي المعاصر (إيان) في التعامل مع (كاثرينا) نمرة متوحشة ينبغي ترويضها، والنظر إليها عبر عيون مدرب حيوانات مفترسة، هي الصورة الأمثل من المعالجة الدرامية لتفجير العلاقات المتناقضة بين رغبات (كاثرينا) المستحيلة وترويضها، فتصبح أكثر استئناساً من شقيقتها الهادئة؛ بعد نجاح (بتروتشييو) المدرب الزوج في ترويض فرستته وجعلها مجرد «نمرة» مثيرة لفكرة من فقرات سيرك متعته، وليس فقط مجرد تعاطف أو إشفاق أحق.

من هذا المنطلق ينتقى المخرج رؤيته السينوغرافية للعرض المسرحي – فشخصه هم جماعة من المهرجين في سيرك يمثلون فوق حلبته الدائرة المزخرفة اللون، ونحن نشاهد أحداث المسرحية تباعاً حيث يعثر أحد اللوردات على السمكري (كرستوفر سلاي) وهو ثمل بالقرب من إحدى الحانات، ويأمر اللورد – بغرض المزاح – بأن يوضع السمكير في الفراش، وأن يعامل عند استيقاظه على أنه نبيل كان يعالج من الجنون ثم شفى. عندئذ تصل فرقة من الممثلين ويقدمون مسرحية

فرقة من الممثلين ويقدمون مسرحية أمام (اللورد) و(سلاى)، وهى المسرحية الأساسية (ترويض النمرة) التى تبدأ أحداثها بوصول شابين إلى (بادوا) هما (لوسنتيو) وهو ابن تاجر من (بيزا) قدم للدراسة، و(بتروتشيو) وهو سيد ريفى جاء للبحث عن زوجة ثرية. ويلتقى الشابان مع (بابتيستا) وهو تاجر من (بادوا) لديه ابنتان جميلتان هما (بيانكا) و(كاترينا) التى تتميز طباعها بسرعة الغضب والنفور، ويعتقد أبوها وكل سكان (بادوا) أنها متمردة، وبالتالي لايجزأ أحد على طلب يدها بعكس (بيانكا) التى يخطب ودما كثير من الخطاب. يقع (لوسنتيو) فى حب (بيانكا) ولكن (بابتيستا) الأب يشترط أن يتزوج (كاترينا) أولاً، ويتزوج (بتروتشيو) من (كاترينا) وهو عاقد العزم على أن يروضها. وتدير معركة فريدة بين الجنسين ترجح فيها كفة (بتروتشيو) بواسطة ذكائه وفصاحته ورجولته،

وأخيراً يستطيع (لوسنتيو) أن يتزوج من (بيانكا) وسط دهشة الجميع من التحول الذى طرأ على (كاترينا).

هذه هى خلاصة الأحداث الدرامية الأساسية التى تكون أرضية العرض، لكن العرض نفسه يطبعه المخرج منذ بدايته حتى نهايته بطابع التمثيل الأقرب إلى الكوميديا المرتجلة والمهرجين الشعبيين، ليصبح جزءاً لا يتجزأ من نسج العروض المسرحية القديمة لسواد الشعب، فى الشوارع والبيادر مما يؤكد قيمة العرض المسرحى وأهميته باعتباره حالة مسرحية احتفالية، تخاض شيكسبير من فتوته ونخبوته بعد أن تروضه (فرقة نيو شيكسبير - The New Shake-speare Company)، ويخضع مديرها ومخرجها المسرحى الأول (إيان تالبوت) لفكره العصرى وتناوله الجديد.

وتقدم هذه الفرقة عروضها المسرحية فوق خشبات المسرح المفتوح فى (بريجتنس بارك) منذ أكثر من ثلاثين عاماً. وأهمية تجرية

(ترويض النمرة) أنها تقدم - بهذه الصياغة - فى مختلف الأمكنة المفتوحة وداخل المسرح التقليدى المغلق أى داخل العلبة الإيطالية، ويستند هذا العرض المسرحى فى أطروحاته الفكرية وصياغتها لمفردات الكوميديا الشعبية القائمة على تباين الشخصيات وتنوعها فى الزى وطريقة الأداء، واستخدام (ماكياج) أقرب للقناع منه إلى الوجه الإنسانى الجامد، ليتمكن اقتضاح ما يعمل داخل البشر/ الممثلين دون تخوف أو تردد من إفشاء أسرارهم. ولذلك تصبح المسرحية أقرب إلى اللعبة منها إلى العمل المسرحى الخالص المعتمد على أداء أشعار شيكسبير الدرامية فى مسرحياته بفضل الإلقاء الرصين للكلمة. ولذلك أيضاً تخلص جماعة (نيو شيكسبير) شيكسبير من قداسته، وترفع من مرتبته الشعبية، وتروضه؛ وتجعله متجسداً ملكاً لنا ؛ وجزءاً من همنا الفكرى والفنى المعاصر.

هنا، عبد الفتاح

(١) فى رأى (توبى وويرتسور) عن (فرانسيس مير) أن أقدم نسخة نشرت لمسرحية (ترويض النمرة) تعود إلى عام ١٦٩٤.

تحية إدوارد أولبى إلى يوجين يونيسكو



ARCHIVE
<http://ArchiveBeira.Sakhrj.com>



يوجين يونيسكو

ذلك، لم تكن تعرض
إحدى مسرحياته وقت
وفاته فى أى من
المسارح الأمريكية.
ومن ثم لم يكن هناك
أى مبرر لمشروع
لاتخذ منه موضوعاً
لرسالة نيويورك.

وقد قرأت بعد ذلك
العديد من كلمات
النفي لنقاد أمريكيين
لم أتوقف عند أى
منها طويلاً، لأن

لم يدر بخلقى
عندما قرأت نعى
الكاتب المسرحى
يوجين يونيسكو يوم
٢٩ مارس أنى قد
أفكر فى الكتابة عنه
على الأقل بمناسبة
وفاته. فالرجل، برغم
أصله الرومانى الذى
لم يغفله كتاب السيرة
الذاتية طوال حياته،
ينتمى ككاتب مسرحى
إلى حركة الأدب
الفرنسى. وعلاوة على

معظمها كان لا يختلف كثيراً عما يمكن أن يتوقع المرء أن يكتب عن يونيسكو، وبصفة خاصة في هذه المناسبة بالذات التي لا تحتفل أكثر من التركيز على دور الكاتب في تطوير الشكل والمحتوى المسرحيين وما يعرف بفلسفة مسرح العبث.

واستمر هذا الروتين حتى قرأت أخيراً مقالاً كتبه الكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد أولي «تحية للقدوقفيل* العظيم» ، ملحق الفنون بصحيفة نيويورك تايمز في عددها الأسبوعي الصادر يوم ١٠ إبريل. فقد توقفت طويلاً أمام هذا المقال الاعتراضي الهام، لأنه كشف عن كتابه أكثر مما كشف عن المحتقن به نفسه.

ومع ذلك، تقاعست عن الكتابة بسبب الحيرة وغموض الغرض. هل أكتب عن يونيسكو من خلال أوليبي أم أترك المجال لأوليبي ليتحدث عن يونيسكو من خلال الحديث عن نفسه.

واستمر هذا التردد حوالي أسبوع حتى حسمه تماماً لصالح أوليبي فوزه بجائزة بوليتزر عن

مسرحيته قبل الأخيرة «ثلاث نساء طويلات» التي تعرض حالياً ، خاصة أن إدوارد أولي وعمره ٦٦ سنة يحصل على هذه الجائزة للمرة الثالثة، وهذا رقم قياسي لم يحققه من قبل إلا روبرت شيرود وريوجين أونيل، وكان أوليبي خلال السنوات الأخيرة يعاني من تخلى المنتجين عنه وازدراء النقاد لأعماله وانصراف الجمهور عنها. يقول أوليبي .. لم أولد على وجه الدقة في حقبة سيارة «حسن، ربما وأدت في حقبة سيارة لأنني لم أعرف أبداً أبوي الطبيب، وعاداتهما» كانت أسرتي بالتبقي تعمل بالقدوقيل. لم يكونا من الحواة أو الكوميديين، بل كانا - وهو الأدهى - يملكان ويديران «حلقة قدوقيل كيث أولي».

وكان يتردد على البيت الذي حاول أن أنشأ فيه ممثلون وكان أمثال ادوين وفيكتور مور، يوزجحونني على حجورهم عندما كنت طفلاً ، وكانت أسرتي تتركني أذهب إلى المسرح عندما كنت صبياً صغيراً، وكانت أولى ذكرياتي

المسرحية «جامبو» بمسرح «هيبودروم» القديم - جمسي دورانت وقول، وأغاني رودجرز وهارت الرائعة، ولعبة علقت في القاعة لأطفال مثلي، شكل مرز يشبه الـ «كرانز» كات على لوح يمسك باليد، يحرك بخيوط من أسفل. ولاشك، أنني كنت أتمتع بالأغاني والفيل ودورانت ، وأعرف أنني أحببت اللعبة ومر الزمن وانتقلت عبر مراهقتي الحيرة وعشرينياتي الفوضوية مكدساً خبرات مسرحية في الطريق. (كنت محظوظاً: فقد عشت في نيويورك).

وعندما كنت في الرابعة عشرة - وادخلت المدرسة العسكرية جزاء خطاي اكتشفت شكسبير، وادركت أن المشكلة هي اللغة؟ وربما نستطيع بعد إعادة الكتابة والتبسيط، أن نتابع الحكايات بصورة أفضل. وقد تخليت عن هذا المنهج عندما تركت المدرسة العسكرية، وفيما بعد، خبرت تشيكوف وبيرانديلو وإيسن - دون أن أشعر بالحاجة إلى إعادة كتابتهم. لقد قادتنى الفرصة والحظ

(*) نسبة إلى Vaudeville وهي اللهاة الخفية التي اشتهر بكتابتها يونيسكو.

الحسن إلى حضور افتتاحات «بائع الثلج ياتى، ولحم اسنانتا» و«بيت الحيوانات الزاجاجية»، وكنت لأزال أكتب شعراً ليس جيداً جداً ولكنى تخلّيت عن كتابة الرواية لأنها عمل شاق، ولم أكن قد أدركت بعد أن ممارستى لكتابة القصة القصيرة، على الأقل فى حالتى لا تفضى إلى كتابة قصة متقنة، وفى الدراما، قادتنى للمهارة الجنسية ذات الفصول الثلاثة التى كتبتها فى الثالثة عشرة من عمري إلى المزيد من محاولات كتابة المسرحيات. ولكن يالها من حقبة مثيرة تلك التى عشناها فى نيويورك فى أواخر الأربعينيات والخمسينيات. أولئك الذين عاشوا من بيننا مع كونسيرات موسيقى الافانجارد بمسرح ماكجيلان بجامعة كولومبيا ومعارض التركيبيين ولوحات التعبيريين التجريبيين فى الجاليريهات وانفجار الكتاب الأجانب المترجمين - سارتر وكامو والموجة الجديدة والواقعيون الإيطاليون بيرتو وغيرجا وموراويا وغيرهم وفى المسرح فى الخمسينيات وقعت سلسلة من الأحداث غيرت قواعد الكتابة المسرحية - افتتاحيات مسرحيات مسرح التوفيل العظيمة فى أمريكا

ليبكيت ويونيسكو وجينيه.

وكان تأثيرهذه الأعمال المسرحية من العمق بحيث اخترع مصطلح «مسرح العبث» ليشمل (ويعزل، للأسف) إنجازهم، ولو أن يونيسكو كان الوحيد بين الثلاثة الذى كان ينطبق عليه المصطلح.

لقد انزعج الرجعيون، ووقع جمهور المسرحيات التقليدية فى حيرة، وقرر فجأة جيل بأكمله أن يصبحوا كتاباً مسرحيين، بعد أن حرّمهم هؤلاء الثلاثة.

لقد قامت الحيوية والجسارة وخفة اليد وأصق الضحكات فى أحلك الظلمات بتكسير جميع القواعد، وبيّنت لنا أن العادى والأمن والمتوقع كان هو مسرح العبث الحقيقى وإذا كان فى وسعنا أن نلحق بليكيت بالوجوديين، وجينيه بنوع من سجن الروح الانفرادى، نستطيع إذن أن نربط يونيسكو بالدادية والسوريالية. وهما حركتان لاتمثلان جزءاً من الثقافة الأمريكية السائدة. وقد أثر على كثير منا اهتمام يونيسكو بانهايار اللغة ويأمر أخرى مثل الشخصيات الرئيسية التى لا تظهر أبداً والأثاث

(والجثث) التى تنمو مع نمو الدراما، والناس الذين يتمولون إلى خرائيت أمام عيوننا (ذاتها).

وكما أن دين هارولد بنتر ليبكيت يمكن الوقوع عليه فى كثير من أعماله، يمكن بوضوح العثور فى مسرح يونيسكو على المصادر الأسلوبية لمسرحيتين من مسرحياتي هما : «الحلم الأمريكى» و«صندوق الرمال».

وفى الواقع، كانت الصفحات الأولى من مسرحية «الحلم الأمريكى». تبين بوضوح كافٍ أن المقصود منها هو أن تكون تحية إلى المعلم الرومانى - الفرنسى، ولذلك كانت دهشتى عندما أصر بعض النقاد على أنها كانت تقليداً. لمواقف يونيسكو.

إننا يمكن أن نقلل من شأن يونيسكو، مع ذلك، إذا قلنا أنه لم يكن أكثر من حقيبة حيل والاعيب. والواقع أن اهتماماته بالحرية الفردية، والهوية والعقلانية تضعه فى مكانة أعلى بكثير. لقد كان قوة أساسية فى تشكيل الدراما غير التقليدية فى النصف الثانى من القرن العشرين.

لقد استمر الاعتراف ببسكيت كعلم أو أستاذ، رغم أنه دفن تقريباً بواسطة الأكاديميين، ولا يزال الحذرون الذين يخيفهم غف رؤيته البدائي أياً خوف، يزددون جبنه، أما يونيسكو - أكثر الثلاثة ملاعبة، وأشدهم تجريبيّة فقد أهمل، برغم أن عمله مستمد تماماً من الواقع وشديد الوقع مثل أعمال الآخرين.

ولافائدة من الخوض في ذلك، فبعد مائة عام - ما لم تسيطر الفلورسات - سنرى أن هذه الأمور قد سوت نفسها.

والآن لم يعد يونيسكو يستطيع أن يكتب، فقد انضم إلى الآخرين. وكما تقول شخصية أحبها، في مسرحية أعجب بها، «هذا العمل القوزقيلي بالذات يلعب دور دائرة السحاب الآن».

ويا له من عمل، وبالصعوبة الفصل التالي!

وبهذه العبارة تنتهى تحية أولبى للمعلم يونيسكو. وهى بالتأكيد تحية وليست تائبناً. فماذا عن أولبى نفسه، الذى لاشك يعرف أن مسرحية «المغنية الصلعاء»

لا تزال تعرض في باريس منذ أكثر من أربعين سنة متصلة، بينما خانه هو النجاح، التجارى، ومنذ أكثر من ٢٠ عاماً، وأشاح المنتجون بوجوههم عن أعماله وعنه بالضرورة!

فبعد نجاحه الساحق منذ أكثر من ٢٠ سنة الذى حققه له مسرحيته «من الذى يخشى فرجينيا وولف»، قوبلت أعماله ببرود وانتقاد حاد في كثير من الأحيان خلال السبعينيات والثمانينيات، بسبب اتهامه بالغلو في التجويد، حتى منح أخيراً جائزة الهوليتزر فاستعد مكانته كأحد من «طليعة الدراميين الأمريكيين، كما يقول دافيد ريتشاردز الذى أجرى معه مقابلة بهذه المناسبة. ويقول أولبى في حديثه الذى أجراه عن طريق الهاتف حيث يقيم في مدينة هيوستون التى يعمل بالتدريس في جامعتها «أحسب أنى ساكون دافئاً ومغرياً بالعناق وراخياً عن نفسى لحين من الوقت. ولكنى لم أعول على ذلك أبداً، واعتقد أنه ينبغي أن تدفئ دائماً لحصوك على مكافآت وجوائز، نظراً لأنك تدفئ دائماً عندما لا تحصل عليها»!

والى عهد قريب، لم تنتج مسرحية جديدة لأولبى في نيويورك منذ «الرجل ذو الأذرع الثلاثة» التى أجهز عليها التقاد في ١٩٨٢ وكانت آخر أعماله الدرامية التى قوبلت بحفاوة هي مسرحية «مشهد بحرى» سنة ١٩٧٥ التى حصل عنها على الهوليتزر أيضاً. وبرغم ذلك لم تدم أكثر من ٦٠ عرضاً. وأولبى، مثل آرثر ميللر، تستقبل أعماله بتقدير وترحيب في أوروبا، وعلى العكس في وطنه الولايات المتحدة. وقد قدمت مسرحيته الفائزة «ثلاث نساء طويلات» لأول مرة على خشبة المسرح الأمريكى في فيينا سنة ١٩٩١، بينما لايلقى أولبى الترحيب ولايحصّل على التقدير والاحترام في الولايات المتحدة إلا من المعاهد الأكاديمية وبضعة مساحر إقليمية.

ومع ذلك لم يدع أولبى المראה تنهش صدره. «إذا كنت حقيقة تعتقد أنك كاتب من طراز عتيق، يمكن أن تكتنّب. ولكن لا توجد دائماً علاقة بين الشعبية والامتياز. فإذا كنت تعرف أنه لايمكن أن يمتلك الراى العام أو الاستجابة النقدية. يتعين عليها فقط أن تعترض أنك

تكتب عملاً جيداً وتواصل كتابتك
وطبيعية الحال، هناك العرائس
الصغيرة التي تفرز فيها الدبابيس
على انفراد..

ومسرحية «ثلاث نساء
طويلات» تتعرض لسيرة الكاتب
الذاتية بشكل مكشوف. ونص تناقش
موت أم ريتشارد أولبي، بالتبني
فرانسينز كوتر التي كانت ذات يوم
مانيكانا بمحل عام، وتزوجت من
ريد أولبي، وريث سلسلة مساح
الثقوفيل كيث - أولبي. وكانت
علاقة الكاتب المسرحي، الطفل
المتبنى، بالمرأة الجميلة وشديدة
المراس، وعاصفة قبل أن تطرده من
بيت الأسرة عندما كان عمره ١٨
سنة.

وفي الفصل الأول، تظهر الأم
كعجوز شمطاء مهيبة عمرها ٩٢

سنة تخدمها سكرتيرة عمرها ٥٢
سنة ومحاميتها البالغ من العمر ٢٦
سنة. وتتهار بسرعة نتيجة للإصابة
بسكتة دماغية شديدة. وفي الفصل
الثاني، يرغم أن الجسم العليل هاند
الحركة يظل راقداً على الفراش،
تعود المرأة العجوز واقفة على
قدميها. مفعمة بالحياة ومتماسكة.
تشترك في محادثة ثلاثية الأطراف
مع المحامي والسكرتيرة. ويقول
أولبي في حديث أجرته معه
صحيفة نيويورك تايمز سنة ١٩٩١
إن المرأة بهذا النحو تتمكن من عمل
شيء لايتاح لبقيتنا: أن تتحدث مع
نفسها في مراحل مختلفة من العمر
وتستكشف تطورها.
ووصف الكاتب المسرحية بأنها
مثل التعويذة.. «لم أصبح بعد
انتهائي من كتابتها أكثر ولعاً بالمرأة
مما كنت عليه قبل أن اشرع في

الكتابة. ولكنها اتاحت لي أن اتقبل
الحياة الطويلة غير السارة التي
عاشتها وأنمي شيئاً قليلاً من
الاحترام لاستقلالها. لقد كانت
مدمرة، ولكن كان لديها العديد من
الاسباب التي تجعلها كذلك لقد
عرضت على المسرح الجوانب
الحسنة والجوانب السيئة. وقد
حاولت فقط أن أسيرها وأرتبها، وأن
أكون موضوعياً حيالها. ولم يكن في
وسعي أن أكتب المسرحية أثناء
حياتها».

ويعترف أولبي بأن أمه حرمت
من الميراث، أو تركت ثروتها للكتيسة
التي لم تدخلها ابداً كما يقول،
والمؤسسات الخيرية الأخرى، فقد
فشلت في تقبل طبيعته أو ميله
الجنسي الذي رفضت حتى مجرد
مناقشته معه. ومن ثم لم يتصالحا
أبداً.

وفاة يوجين يونيسكو لكن أين هى المغنية الصلعاء؟



كتاب العرض رقم ١٩٤٤
للمسرحيتين، وهو اليوم الذى توفى
فيه يونيسكو وهو فى الحادية

والثمانين من عمره بعد أن كتب ١٣
عملاً مسرحياً ورواية واحدة وعدداً
من الدراسات ويعد أن أصبح
عضواً فى الأكاديمية الفرنسية
العريقة ونشرت أعماله الكاملة إبان
حياته فى سلسلة «لآلياد» المرموقة.

لقد مات يونيسكو بعد أن تحول
إلى صرح من صروح فرنسا
الثقافية، رغم أنه روماني الأصل،
وبعد أن أصبح من أشهر كتاب

وهو فى الأربعين من عمره، كتب
يوجين يونيسكو عمله الأول
للمسرح، وكان ذلك فى عام ١٩٤٩
وهو مسرحية «المغنية الصلعاء»
التي تعد من أكثر المسرحيات التي
عرضت وترجمت فى العالم أجمع.
ولاتزال هذه المسرحية تعرض فى
ومسرحية يونيسكو الأخرى
«السدوس» فى باريس على مسرح
«لاهوشسيت» الصغير بالحي
اللاتيني بالحي اللاتيني منذ عام
١٩٥٧ دون توقف حتى اليوم.

ويوم الاثنين ٢٨ مارس الماضى

المسرح فى العالم أجمع.

وفى البداية لم يكن يونيسكو
يتمتع بهذه المكانة وهذه الشهرة،
فعند عرض مسرحيته الأولى
«المغنية الصلعاء» للمرة الأولى
فى عام ١٩٥٠، وتدور حول عجز
اللغة عن التوصل وتحقيق التفاهم،
فأفراد الأسرة يظلون يرددون
العبارات التي تتردد فى الحياة
اليومية بطريقة ميكانيكية تثير
الضحك أحياناً، لكنها تثير القلق
أيضاً لدى المتفرج الذى يحس
بالاغتراب وانعدام التواصل. وفى

البداية حين عرضت هذه المسرحية لأول مرة، انهال النقاد عليها بهجوم حاد كاسح واعتبروها عملاً تافهاً لن يكتب له البقاء أو النجاح وقال أحدهم ماذا يعنى كل هذا الهراء؟ ثم اين هي المغنية الصلعاء؟!

والواقع أن المسرحية لا توجد بها أية مغنية صلعاء، وإنما اختير لها هذا العنوان جزافاً إثناء البروفات على اثر زلة لسان لأحد الممثلين.

هكذا كانت بداية يونيسكو الذى وصف بأنه محطم اللغة والقوالب المسرحية التقليدية فى المسرحيات التى كتبها.

وفى ١٨ فبراير الماضى، نشرت له صحيفة لوفيجارو الفرنسية سلسلة أحاديث قدم فيها خواطره عن موضوعات عدة وأعرب عن مدى مقته للشيوخوخة وشعوره بإبتعاد عما كان فى الماضى حيث كان لدى الشعور بأننى أبتعد بصورة مؤكدة عن الماضى الذى أعرفه وأنه لم يعد ينتمى لى، إننى أعرف رغم سنى أننى أنا الذى كتبت المغنية الصلعاء وه المقاعد. ومنذ أن ولدت وأنا تسيطر على حالة فرع وتعجب،

ولكن الشعور الأقوى الآن مع اقتراب الموت هو الفرع.

أما لماذا يكتب؟ أجيب يونيسكو قائلاً «إننى هازلت اطرح على نفسى هذا السؤال.. فقد كانت هناك من بين الأسباب الدهشة..»

قد تكون هذه الدهشة الأولى قد بدأت منذ وولده فى ٢٦ يولية ١٩٠٩ فى ستالينا فى رومانيا، على مسافة ١٥٠ كيلو متراً من بوخارست من أب رومانى وأم فرنسية حيث وجد نفسه بين لغتين. وحول طفولته التى أمضاها فى فرنسا فى قرية تدعى «لأشبابية» لا يتذكر يونيسكو إلا ومضات ولعل الدهشة الأولى حدثت هناك بعد ظهر أحد الأيام وهو فى السابعة عشرة من عمره.. «فجأة تولد لدى الشعور بأن العالم يبتعد ولا يقترب، بأننى كنت فى عالم آخر أفضل من العالم الديم وأكثر إشراقاً. وبعد انفصال واديه رافق والده إلى بوخارست وأخذ يتعلم الرومانية ونسى الفرنسية، واكتشف فى بوخارست الكاتب تزارا – ويونيسكو لم يخف دينه تجاه الدادية وكتابه – ثم كتب

بعض الأشعار وكثيراً من المقالات النقدية باللغة الرومانية. كما سخر وتهكم من القيم السائدة وسوى حساباته مع فيكتور هوجو فى سلسلة من المقالات، ثم عاد إلى اللغة الفرنسية ليبقى معها حتى النهاية... وهذا «اللغة اللغوى زاد من دهشته الوجودية وأرسى أسس مسرحه المستقبلى، ويعد أن عمل لفترة مدرساً للغة الفرنسية فى منحة من المعهد الفرنسى فى عام ١٩٤٢ وفى فرنسا تقدم من خلال ترجمة نصوص للمفاوضة الرومانية عند حكومة فيش!

وفى عام ١٩٤٨ وجد عملاً كمصحح فى دار لنشر الكتب القانونية والطبية.. وفى هذه الفترة، التى كان يقرأ فيها فلوير – أستاذه فى الأدب واللغة الفرنسية، والتى كتب فيها بعض أعماله الأولى باللغة الرومانية، ثم بدأ عمله الدرامى الأول «المغنية الصلعاء» وهى مسرحية كتبها بالفرنسية التى كانت حتى ذلك الوقت تبدو له لغة غريبة. وإذا كان التوصيف العبثى، لمسرح العبث ينطبق على أحد فى هذه الفترة فعلى يونيسكو وعلى المسرحية التى كتبها فى تلك الفترة بعد عمله

الأول مثل «الدرس» و «جاك أو الخنوع» و «المستقبل فى البيض» و «فتاة للزواج».

والمرح ولغته بالنسبة ليونيسكو كان الصورة العاكسة لهذه الدهشة «هذه الدهشة أن تكون هنا وأن تكون جزءاً من كل ذلك» ويضيف «فليس هناك مكان أفضل من المسرح لإظهار هذا الشعور بالغربة إزاء العالم».

وقد اعتبرت فترة الخمسينيات من حق العصر الذهبي لمسرح يونيسكو الذى كان يكتب المسرحيات

الواحدة تلو الأخرى وجميعها كانت تصنيف فى اتجاه واحد. بما اعتبر النقاد أن فترة الستينيات تمثل منعطفاً بالنسبة ليونيسكو الذى بدأ يكتب مسرحيات مثل «قتلة غير ماجورين» و «وحيد القرن» وقد قام بتمثيله ممثله الأول للمسرح الممثل الفرنسى جان لوى باور الذى توفى قبل شهرين وقد قال جان لوى باور حينئذ أنها تشبه (نقل العالم الكوميدي للاخوة ماركس إلى عالم كافكا). وفى تلك الفترة كتب يونيسكو أيضاً «الملك يموت» وهى للمسرحية التى اعتبرها

النقاد أكثر تقليدية وأكثر إحكاماً من ناحية البناء المسرحى وإن افترقت للروح الطليعية للمسرحيات الأولى وقد شعر النقاد حينئذ بوجود رغبة قوية لدى يونيسكو للجنوح إلى الكلاسيكية وهى رغبة لم تشبع إلا عندما تم إخراج مسرحية «العطش والجوع» على مسرح الكوميدي فرانسيز فى عام ١٩٦٥.

وفى لندن، قام الممثل الأمريكى أورسن ويلز بإخراج «وحيد القرن» مع الممثل البريطانى الكبير لورانس أوليفيه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com



صبرى حافظ

أكبر تجمع دولى أدبى فى العالم

قاعدة المشتركين فيها من أساتذة الجامعة والنقاد والباحثين حتى تجاوز مجموع أعضائها فى العام الماضى ٢٢ ألفا ، وحضر منهم مجمعيها السنوى أكثر من اثنى عشر ألفا ، وامتدت دائرة اهتماماتها لتشمل الآن مع كل الآداب الأوروبية بحاضرها وماضيها، آداب القارتين الأمريكيتين ، إلى جانب عدد لا بأس به من آداب اللغات الآسيوية والإفريقية التى لا يزال الاهتمام بها فى مهده ، ولم يتجاوز بعد مرحلة البدايات .

أما أهم ما يستأثر بجهود هذه الجمعية وأبحاث مجمعيها السنوى

التفرقة المعروفة بين اللغات إلى لغات قديمة مثل السانسكريتية واللاتينية والإفريقية القديمة ومجموعة اللغات السامية ، واللغات الحديثة من الإنجليزية والفرنسية والأسبانية والإيطالية والألمانية وغيرها ، وقد تأسست الجمعية عام ١٨٨٤ من أساتذة أقسام هذه اللغات الأوروبية الحديثة فى كل جامعات الولايات المتحدة لتصبح تجمعا لكل العاملين فى هذه المجالات فى جامعات الولايات المتحدة وكندا . ومع مرور الزمن انضم عدد كبير من العاملين فى جامعات أوروبا وعدد من البلدان الأخرى إلى عضويتها ، واتسعت

ذهبت إلى كندا للمشاركة فى المجمع السنوى لجمعية اللغات الحديثة - Convention of the Modern Language Association of Amererca والذي انعقد فى مدينة ثورونتو فى الفترة من ٢٧ - ٣٠ ديسمبر ، ١٩٩٣ وجمعية اللغات الحديثة هى أكبر تجمع علمى دولى لدارسى الآداب الإنسانية المختلفة : حديثها وقديمها على السواء . ذلك لأن التسمية التى تعود إلى عوامل وأسباب تاريخية لا تقصر عمل الجمعية على دراسات الآداب الحديث وحده بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح ، وإنما تعود إلى تلك

فهو الاستقصاءات المنهجية المختلفة في النظرية الأدبية الحديثة ، والمقترحات الثقافية المتباينة لدراسة الأدب من سائر زوايا النظر إليه . فمن هذه الناحية يعد المجمع السنوي لهذه الجمعية الكبرى التعبير الأشمل عن أهم الإنجازات المعرفية في هذا المجال ، وعن مختلف الاجتهادات العلمية لتطبيقاتها على الآداب والأعمال الإبداعية المختلفة في الآداب والمسرح والسينما . لذلك حرصت على المشاركة في أعمال هذا المجتمع العلمي الكبير حينما وجهت إلى الدعوة للاشتراك في إحدى جلساته . ليس فقط لإدراكي أهمية هذا المجتمع العلمي ، ورغبتي في التعرف إليه عن قرب ، وحرصى على معرفة ما يشغل العقل النقدي الغربي ، بل والإتسائي على الصعيدين النظري والتطبيقي ، وهي كلها من الأمور الواجبة على المشتغل بالنقد والبحث الأدبي ، ولكن أيضا لأن هذه كانت المرة الأولى التي تركز فيها جلسة من جلسات هذا المجمع العلمي الجاد لدراسة الآداب العربية الحديث . ولدعوة ثلاثة من أساتذة الآداب

العرب في الجامعات الأوروبية والأمريكية لعقد جلسة عنه . صحيح أنها كانت جلسة واحدة من جلسات هذا المجمع الكبير الذي بلغت جلساته ٧٤ جلسة ، ولكنها بداية مهمة أرجو أن تتبعها مبادرات أخرى . وهو الأمر الذي نبهت إليه لجنة البرامج برئاسة الناقد الكندي الشهير ماريو فالديز ، ورئيسة اللجنة التنفيذية لجمعية اللغات الحديثة فيليبس فرانكلين ، فوافقا ورغبيا به ، وأكد على رغبتهما في أن يصبح الآداب العربي أحد الآداب الـ ١٥ في المجمع السنوي لجمعية اللغات الحديثة فوضنا بذلك المسئولية على عاتق الناقد وأساتذة الآداب العربية للمبادرة بالمشاركة وتقديم الاقتراحات والمتحدثين لجلسة أو أكثر في كل مجمع سنوي حتى يجد الآداب العربي طريقه إلى ساحة الجدل الأدبي العام ويخرج من دائرة الاستشراق الضيقة التي حوصر فيها .

ومن البداية وحتى يدرك القارئ حجم هذا المؤتمر وطبيعة جلساته أو حلقات البحث فيه ، لابد من تقديم بعض المعلومات الأساسية عنه فقد

تجاوز عدد جلساته وحلقات البحث فيه ، أكثر من سبعائة جلسة وحلقة وكان عدد المشاركين فيه بالأبحاث ما يقرب من ثلاثة آلاف أستاذ وناقد جامعي ، لأن عدد الذين تضمهم الجلسة الواحدة يتراوح بين ثلاثة وأربعة باحثين ، يقدم كل منهم بحثه في عشرين دقيقة ، ثم تكرر المدة الباقية لمناقشة الأبحاث والقضايا المعروضة في الجلسة من قبل أساتذة ونقاد متخصصين . أما عدد الحاضرين من أعضاء الجمعية والمسجلين للمشاركة في مداولات أعمال هذا المجمع العلمي وحضور جلساته فقد تجاوز عددهم اثني عشر ألفا وزعوا مع الحلقات والجلسات على أربعة فنادق كبرى من أكبر فنادق تورونتو (فنادق : شيراتون ، وهيلتون ، ورويال يورك ، ووستن هاريل كاسل) هذا بالإضافة إلى ستة فنادق أخرى للإقامة أما برنامج المجمع فقد طبع في كتاب كبير يتجاوز عدد صفحاته ٣٥٠ صفحة ، كما صاحب المجمع معرض أدبي شارك فيه أكثر من ١٣٠ من أبرز الناشرين الجامعيين من الولايات المتحدة وأوروبا .

وقد توزعت أبحاث هذا المجمع العلمي الضخم وجلساته بين كل المجالات الأدبية والنقدية التي قد تخطر على البال. وإن استأثرت النظرية النقدية والأدب الأمريكي بنصيب الأسد من جلسات هذا المجمع العلمي الضخم، إذ كرست أكثر من مائة جلسة لدراسة جوانب النظرية النقدية الحديثة ومناهجها المتعددة، وقضايا البلاغة والتنظير فيها وأكثر من مائة أخرى لدراسة الأدب الأمريكي قسمت إلى ثلاثة أقسام متساوية أولها لدراسة قضايا هذا الأدب العامة وصراع الثقافات فيه، وثانيها لبدائياته السابقة على القرن، وثالثها لإنتاجاته في القرن العشرين ثم تبعته الدراسات الأدبية المتخصصة للأدب لأخرى من إنجليزي (١١٠)، وفرنسي (٥٠) وألماني (٤٨) وأسباني (٤٣) وإيطالي (١٩) وأمريكي لاتيني (١٨) وآسيوي (٨) وسلافي وشرق أوروبي (٦) وبرتغالي (٤). وكانت هناك ستون جلسة لدراسة اللغويات وقضايا تدريسها ومناهج البحث الحديثة فيها، وخمسون لقضايا المهنة وسياسات تدريس الآداب وقضايا

اختيارات مناهج تعليمها، وست وعشرون جلسة للآداب المقارن وقضاياها المتعددة، وأكثر من عشرين جلسة لدراسة الأسطورة والأنماط الأصلية في الأدب وعشرون جلسة للنثر وأكثر من عشر جلسات للعلاقة بين الأدب والفنون الأخرى، وإحدى عشرة جلسة للشعر، ومثلها للمسرح ولنظريات نقد النص والعرض المسرحي. وكانت هناك كذلك ثمانى جلسات لأدب الأطفال، وجلستان لاستخدامات الكمبيوتر في الدراسات الإنسانية، وثلاث للترجمة وقضاياها، وجلسة واحدة فقط للأدب العربي.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>
بعد هذه الصورة العامة عن

توزيع الجلسات ومجالات اهتمامها أقدم للقارئ بعض الملاحظات والانتباعات العامة عن هذا المجمع العلمي الكبير الذي لا يمكن معه الإحاطة بكل ما دار فيه ولا حتى بجزء معقول منه. لأن كل هذه الجلسات العديدة والمتنوعة والتي تجاوز عددها السبعمئة جلسة تمت في أربعة أيام، ومن هنا لم يكن باستطاعة أي فرد من الذين شاركوا في هذا المجمع العلمي الضخم

حضور أكثر من خمس وعشرين جلسة (أربع جلسات في اليوم الأول وثمانى جلسات في اليوم الثانى والثالث، ثم خمس فى الأخير) لو حرص على حضور جميع الجلسات، وبدأ يومه فى الثامنة والنصف صباحاً واستمر فيه حتى العاشرة والنصف مساءً لأن نظام هذا المجمع العلمى هو الجلسات للترجمة فى أكثر من مكان داخل الموقع الوا عد، وفى أربعة مواقع مختلفة فى الوقت نفسه، هى فنانق المجمع الأربعة. وأولى هذه الملاحظات هى تحول المجمع السنوى الكبير إلى ساحة ضخمة لبلورة أبرز الاتجاهات الجديدة فى مجال البحث الأدبى واللغوى نظرياً وتطبيقياً، وإشاعة لغة نقدية معينة تنطوى على مختلف التحولات التى انتابت النقد، وغيّرت رؤيته وحورت فهمه، وبلت افتراضاته الأساسية المعلنة منها والمضمرة. وأنه أصبح فى هذا المجال نوعاً من المختبرات الضخمة لوضع معيارية ما، تساهم فى عملية التمهين المستمرة للجديد واختباره وفى غريلة الاستقصاءات والإضافات النقدية بشكل سنوى أصبح معه هذا المجمع السنوى

الكبير ترمومترا لقياس حركة النقد ولرصد كل ما يطرأ على أدواته ومقترباته ومناهجه ومجالات اهتماماته التطبيقية من تطورات. وقد كفلت هذه الوظيفة وحدها له قدرا كبيرا من النجاح، لأن الدارس الجاد للادب والنقد، والممارس لتدريسه أو للكتابة فيه، يجد أن من واجبه حضوره مرة كل عامين، إن لم يستطع المشاركة فيه كل عام. فبدون الاحتكاك المستمر به يفقد الناقد الغربي بوصلته الهادية، في زمن لا يستطيع فيه الإحاطة بكل ما ينشر، ناهيك عن الإلمام بكل ما يكتب. ومن هنا تحول هذا المجتمع الأدبي الضخم من مجرد ساحة لتسجيل ما يدور، إلى أداة فعالة في توجيه الدراسات النقدية، ورسم أجندة أولوياتها النظرية والمعارية.

أما ثانياً للملاحظات فهي أن انشغال هذا المجمع العلمي الضخم بهذه الوظيفة المهمة قد صاحبه نوع من التركيز على الجانب المهني أو الوظيفي للعملية النقدية، وهو ما تحقق على حساب الجانب الثقافي والفكري فيها. بمعنى أن هواجس المهني ومشاغله التقنية منها

والإجرائية تغلبت على دور المثقف في النقد، وهو الدور الاجتماعي الفاعل في مجتمعه وفي الحركة الأدبية والثقافية التي يتعامل معها على السواء. صحيح أن جمعية اللغات الحديثة هي بالدرجة الأولى جمعية مهنية لأساتذة الأدب ونقاد، ولكن الناقد الحساس في عدد كبير من أعضائها دفع بعض جلساتها إلى الاهتمام بدور الناقد كمثقف عضوي يلعب دورا جوهريا وريادياً في واقع وفي المجال المتخصص الذي يعمل فيه على السواء. وقد تجلّى ذلك في عدد من الجلسات الخلافية منها والاحتفائية، كما كان الحال في الجلسات الثلاث التي خصصت لقضية سلمان رشدي الخلافية، أو في الجلستين الاحتفائيتين بأعمال إدوار سعيد وفريدريك جيمسون لمناقشة القضايا الخطيرة التي يطرحها مشروع إدوار سعيد النقدي وخاصة في كتابه الأخير (الثقافة والاستعمار) وأخرى لدراسة مشروع جيمسون النقدي المتميز وتطبيقاته على آداب العالم الثالث، وآداب أمريكا اللاتينية خاصة. صحيح أن سعيد وجيمسون هما

أهم نقاد الولايات المتحدة المعاصرين، وأن القضايا التي تثيرها أعمالهما في صميم دور الناقد الأدبي كمثقف يطع للتأثير في الحركة الأدبية وتغيير أجندة اهتماماتها وأولوياتها، لكن هذا الجانب على أهميته ظل محدودا إذا ما قيس بالجوانب الأخرى من اهتمامات الجلسات وأبحاثها.

أما الملاحظة الثالثة فهي أن الميراث التاريخي الطويل لجمعية اللغات الحديثة ترك أثره الواضح على مجالات اهتماماتها، وخلق نوعا من المفارقة المؤسسية بين بعض أطروحاتها النظرية الحديثة وبينية توزيع الجلسات وبيرة التركيز على الآداب فيها. فقد كان من الطبيعي أن يوفر الميراث التاريخي الذي بدأ بأدب اللغات الحديثة لهذه الآداب نصيب الأسد من الأبحاث والدراسات التطبيقية، ولكن الاستقصاءات النظرية الجديدة التي طرحت في ساحة هذا المجمع العلمي أثارت عددا كبيرا من قضايا المنظور، والسياسة المضمرة خلف الانتقادات، والتهميش المستمر للأعمال والرؤى التي لا تحظى

بمباركة المؤسسة الأدبية، والنقد الحاد للذاتية ومركزية الثقافة الأوروبية، والمضمون المتحيز والمضمر فيها، ونفى تلك الإنسانية الهلامية الكونية التي تزعمها لنفسها، وأهمية الحقيقة المغيبة، والمناطق المسكوت عنها في البحث النقدي، ودور القومية والفارق بين الجنسيتين وبين الثقافات المختلفة في هذا المجال، ونوعية الرؤى الأيدلوجية المضمرة في التخيل الأدبي، وطبيعة الحدود المتحركة دوماً بين هذه الرؤى والمقولات، والنقد النسوي، والنظرية النقدية في مرحلة ما بعد الاستعمار، وميراث التمرد والانشقاق على السائد والمألوف، وتمحيص مقولات النظرية النقدية الحديثة والاهتمام بمجالات كنسوفها الجديدة، كل هذه الاستقصاءات الجديدة والمهمة على الصعيد النظري رافقها استمرار تغيير آداب الشعوب التي عانت من الاستعمار، وما زالت تعاني من نوع من النزعة الفوقية للمتعالية التي تعاملها بها آداب اللغات الأوروبية الأساسية، وهي نفسها آداب الشعوب التي استعمرت بلدان العالم الثاني ومنعت قصته وخطابه الأدبي

والثقافي من الوصول إلى دائرة واسعة بدعوى عديدة ليس هنا مجال الحديث عنها.

والواقع أن هذا المجمع الأدبي والنقدي الضخم لا يزال في حاجة إلى إفساح مجال أكبر لنقاد العالم الثالث وأدابه. ولدراسة هذه الآداب بجدية ونديّة وموضوعية، لا من منظور المراقب الخارجي للمتعالى ولكن من منظور الثقافات التي أنجبته، والتي لا تزال رؤاها وانتقاداتها لانتهاكات المرحلة الاستعمارية للهوية القومية ولبلورة الفكر النقدي غير متاحة بالقدر الكافي، وغير متبلورة في خطاب له قيمته على سلم الثقافة الإنسانية.

صحيح أن دورات هذا المجمع العلمي الأخيرة قد انصفت الأدب النسائي والنقد النسائي وأفردت له أكثر من مجال، وأخرجته من قوقعة التهميش ووضعته على خريطة الاهتمامات العامة، كما فعلت الشيء نفسه بالنسبة لأدب السود في الولايات المتحدة أو الأقارعة الأمريكيتين كما يحبون تسمية أنفسهم، وساهمت في إفساح المجال أمام بلورة نظرية نقدية سوداء لها

تمايزها عن النظريات النقدية الأوروبية المنشأ، لكن الأمر نفسه لم يتحقق بعد بالنسبة لآداب العربية والإيرانية والهندية والأندونيسية والأفريقية المكتوبة في أفريقيا نفسها وبلغاتها، وليس بلغات المستعمرين السابقين وهو أمر لابد من العمل على تصحيحه في الدورات السابقة. صحيح أنه من السهل التعلل، كما حدث عندما أثرت هذا الأمر في بعض جلسات هذا المجمع النقدي الضخم، بأنه لابد أن تهيء المبادرة من مثقفي هذه الآداب، وأن عليهم المشاركة في الجمعية واقتراح جلسات عن آدابهم في كل دورة من دوراتها السنوية، كما فعل الصهاينة الذين وضعوا الأدب العبري على قائمة اهتماماتها، وخصصوا له أكثر من جلسة. ولكن لابد على هذه الجمعية الكبيرة إذا ما كان اهتمامها بالجانب الثقافي في رسالتها يعادل اهتمامها بالجانب المهني فيها، أن تقوم بمبادرات أساسية في هذا المجال. وأن تسهم في تمويل بعض هذه الجلسات لأن التكلفة المالية لمشاركة أي باحث أو ناقد من العالم الثالث تقترب من حد التعجيز. فبينما يستطيع الباحث الأمريكي أن يقطع

كل تكاليف مشاركته في هذا المجمع العلمي من الضرائب السنوية التي عليه أن يدفعها للدولة، فإن هذا الأمر غير متاح لنقاد العالم الثالث وباحثيه الذين تقتطع الدولة ضرائبها منهم من المنبع وبدون أى تنازلات خاصة وأن مشاركتهم أعلى تكلفة لبعد الشقة بينهم وبين ساحة انعقاده وهي في أمريكا الشمالية عادة. حيث لا تقل تكلفة مشاركة الفرد عن ألف دولار بين تذكرة الطائرة وتكاليف الإقامة ورسم التسجيل. فاشتراك هذه الآداب لن يثرى المؤتمر فحسب، ولكنه سيفتح المجال أمام استقصاءات نظرية جديدة تعود بالخير في نهاية المطاف على الآداب الإنسانية كلها.

أما الملاحظة الرابعة، وهي بالأحرى مجموعة من الملاحظات الإيجابية على هذا التجمع العلمي النقدي الضخم فهي أن اهتماماته بالقطاعات المهمة تعطيلها دفعة قوية، وتكشف من خلالها عن مستقبل مرموق للبحث النظري والتطبيقي في هذا المجال. وقد صاحب هذا الاهتمام نوع من الإحياء لإنجازات عدد من المفكرين

المهمين في هذا المجال من فنانون وجراحاشي حتى نقاد مدرسة فرانكفورت. كما أن اهتمام عدد من الأبحاث بتفكيك البنية الأيديولوجية للخطاب الأدبي الفريسي السائد والمكرس، وتمحيص دعواه عن إنسانيته، يفتح المجال أمام طرح رؤى بديلة ومهمة في هذا المجال، وينقل مركز الثقل في البحث النقدي من آداب المستعمر الأوروبي، إلى الخطابات الطالعة من تحت نير هذا الاستعمار الثقافي والعقلي والمبلورة لمعالم التملص من أسره. ومن الأمور الهامة في هذا المجال الاهتمام بالثقافات ومجالات البحث النقدي المهمة. ومن الأمور المهمة كذلك انتشغال عدد من الأبحاث بدراسة السرد السينمائي وتقنيات تحليله المنهجية وإدخال هذه الدراسات إلى مجال الاستقصاءات النقدية الحديثة من تفكيكية وتأويلية وتحليلية وغيرها من مناهج النقد الجديدة التي كانت قاصرة من قبل على الأدب وحده، وأصبحت جزءا من اهتمامات النقاد والاساتذة الجامعيين. ولم تعد قاصرة على اجتهادات الهواة العشوائية، أو متروكة لعيث بغاث الصحفيين الفاشلين ممن أخفقوا

في مهمتهم الأصلية، ولا تتجاوز معرفتهم بالنقد وأصوله إلا قشور مرحلة الخمسينيات العربية ومجمعها النقدي المبدئي. لذلك كانت اللغة النقدية التي تتعامل بها الأبحاث مع الفيلم والسرد السينمائي لا تقل رقيا وكثافة وبراعة عن تلك التي يستخدمها أبلغ نقاد الأدب. وهذا على العكس من الحال عندنا حيث يحترف النقد السينمائي أطباء فاشلون ونقاد أدب لم يتمكنوا من الصمود في مععة النقد فاستسهلوا السهل في حقل السينما، وصحفيون يتسقطون أخبار النجوم أو يبيعون لهم، مع ضمايرهم، المساحات المخصصة لهم في الصحف، وجل هؤلاء لا يعرفون شيئا عن أصول النقد ولغته، ولا عن بنية الفيلم الدرامية فمن النادر أن تجد بينهم من درس الدراما واتقن فنونها، ناهيك عن معرفة لغة السينما الخاصة.

وفي نهاية هذا العرض السريع لأبد من ملاحظة أخيرة حول أهم محاسن هذا النوع الضخم من التجمعات العلمية ومساوئه. فلا شك أن من حسنات هذا المجمع العلمي للضخم أنه يجمع كل المختصين في مختلف

الآداب الإنسانية تحت مظلة واحدة، مما يتيح قدرًا أكبر من الاحتكاك بينهم وبين الآداب التي يهتمون بدراسة . ولكن هذا قد يفرض كذلك نوعًا من هيمنة الآداب التي تحظى بقدر من القوة التاريخية بسبب سيطرة الشعوب التي أنجبتها على مقدرات الدورة الراهنة من دورات الحضارات. ويؤدي إلى انعكاس أدواء الواقع الدولي بشكل غير مباشر على توزيع المكانات والخطوط

في ساحة هذا المجمع العلمي النقدي . لكن جنبه البحث الأدبي في جلسات هذا المجمع العلمي، ومحدودية عدد المشاركين في كل جلسة من جلساته توفر المناخ الجاد الذي يحمي المشاركين من الوقوع في شرك تلك الانعكاسات السلبية . ويسمح لأهم محاسن ضخامة العدد بالتبلور، وهي إشاعة لغة نقدية مشتركة ترتقي بالنقد ومناهجه، وتنتهي به عن السطحية والابتذال

الذي أوقعته في شركه سيطرة الممارسات الصحفية عليه وخاصة في بلداننا، وتتطور بمقترياته وتزدها صقلا وتجويدا وتحيل هذا الجمع الضخم إلى مجموعة من الجسور الممتدة بين الآداب والثقافات، عليها تساهم في نهاية الأمر في مد جسور معانلة بين الشعوب والدول .



الشاعرة أنا فرايليج والعودة إلى الوطن

لم يكن هينا أن ترمى الشاعرة عن مصيرها أو تتلام مع الظروف الجديدة. «...» عندئذ شعرت بالعم الجرح الذي سببه للنفى. ففي بولندا تركت والدي. شعرت بالخوف من مجرد فكرة انقطاع اللقاء بهم في المستقبل، ومن حسن الطالع أن هذه الحال لم تستمر طويلا - فقد هاجرا فيما بعد إلى أمريكا».

في السنوات الأولى سكنت أنا في شقة متواضعة ببروكلين، وبعد مرور بضع سنوات، انتقلت إلى «مانهاتان» بنيويورك.

«...» علقتُ على ذلك بقليل من الجد وقليل من الهزل بقولي: «إنني لم أعد مهاجرة لأمريكا، لأنني أسكن في المكان الذي اخترته واخترت معه حريتي، وليس في ذلك المكان الذي كان ينبغي علي أن أسجن فيه حرة!!». «أبريست» سايد، بقعة جميلة، لا ينقص هذا الحي الأمريكي وجود المثقفين البولنديين، الذين التفوا حول الشاعرة، ومنحوها الدفء والحب، وأعجبوا بشاعرها.

قصائدنا في الصحف البولندية وكانت آنذاك في السابعة والعشرين في عام ١٩٦٨. شاركتُ في تظاهرات سياسية مع طلبة وطالبات جامعة وارسو الكتاب والفنانين ضد ديكتاتورية النظام الشيوعي الذي طرد المثقفين المعارضين من وظائفهم في ذات العام، ومن بينهم الشاعرة فرايليج. قُهرت في عام ١٩٦٩ إلى أمريكا مع زوجها وابنها الذي لم يكن عمره يتعدى العامين: «...» اعتبرت أن رجيلي عن بولندا هو شغائي الكبير، خيل لي أنذاك أن هذه الرحلة هي نهاية وجودي الروحي. ظننت أن وجودي خارج حدود بولندا، سيمعني من فعل ذلك الذي كان يعد أعظم ما حلمت بتحقيقه.

لقد حدثت هذه الهجرة في اللحظة التي تمكنتُ فيها من نشر أولى قصائدي الشعرية على صفحات الجرائد البولندية. وقتها لم تكن الفرصة قد حانت لإصدار ديواني الأول.

محطتنا تقبع بين الرياح في شارع غريب لا ينتهي ولا يبدأ؛ حيث يتمنى لنا الآخرون الصحة والسعادة بلغة أجنبية.

شارع يجثم بين الطيور الباحثة عن أسماء لها في الموسوعات والمعاجم.

«كي نرسم الرياح: من الضروري التعرف على النباتات والأزهار الطافية فوق سطح المياه الراكدة» -فما هو الشعر عند الشاعرة البولندية المعاصرة أنا فرايليج Anna Frajlich؟ إنه الاقتراب والابتعاد، شيء يتسم بالروعة والجدة؛ محاولة للوصول إلى أسرار الكون. إنه خلاصة ما يحدث في العالم. ففي الشعر يمكن لنا استبصار معنى الحياة.

ولدت أنا فرايليج في مدينة شتتشين البولندية عام ١٩٤١ أنهت دراستها الجامعية وبدأت في نشر

«في البدء عندما عملت في معمل كيميائي لتحليل «الأوبئة» والكشف عنها وهو عمل كنت أحصل به على خبزي اليومي لم يكن لدى الوقت لأقرأ أو أكتب . تستطرد الشاعرة - كان يتعين على أن أبحت عن خمس وعشرين ساعة في اليوم، ليصبح بمقدوري الكتابة والقراءة. كنت أدون ملاحظاتي النقدية على ما أقرأه فوق ركبتي بالقطار المتوجه إلى عملي وفي طريق العودة إلى البيت. لم أكن أريد أن أعمل واجباتي في العمل أو في المنزل. ودائما كنت أتذكر ذلك الذي وجهته لي - كتنصيحة - معلمتي الحكيمة غير العظيمة، لتفكرني فقط يا «أنا» في كتابة الشعر، فقد يجعلك هذا تسعين «الإبرة». وقد حدث هذا بالفعل، نسيت (أنا) أن تأخذ معها تلك «الإبرة» السحرية في رحلتها من بولندا «المهجرا»، ومع ذلك فإن تعاليم المعلمة القاسية غدت بالنسبة لها طقسا حياتيا كان عليها ممارسته. وعلى الرغم من هذا فعند ما كان الشعر يأتي إليها غازيا، كانت تنسى «الإبرة» وكل ما يترتب على ظروف حياتها اليومية.

«في هذه اللحظات كنت لم ألقظ كل ما أملكه، وما أمارسه، أبدا الكتابة ويسبب إخلاصي للشعر اختبرت لتدريس اللغة البولندية وأدائها في جامعة كولومبيا بنيويورك. وقد أتاح لها عملها الجديد أن تمنح الشعورت أكبر.

كانت تجاريلها وعلاقتها بها بليلتها وإصفاؤها للملاحظات النقدية حول علوم اللغة، مادة خصبة أثارت قريحتها ودمشتها وجعلتها تعيد النظر في وظيفة الكلمة ودور الشاعر في عالمنا المعاصر. «إنني أكتب أشعاري بالبولندية فقط، والآخرين يترجمونها للإنجليزية. وفي هذا أتفق مع الشعاعر تيسيسو المعويوش في أن الشعر لا يكتب إلا باللغة التي تعلمها الشاعر من أمه.

لماذا زارت الشاعرة وطنها بولندا بعد مرور أكثر من ربع قرن من الزمان، مع أن الظروف السياسية كانت تتيح لها القيام بهذه الزيارة من قبل؟ تقول الشاعرة: «لقد تردت طويلا في اتخاذ قرار السفر، عندما واجهت نفسي ومشاعري. لقد أصبحت شخصا آخر، وغدت بلادي بلدا آخر! لقد تغير وطني مثلما تغيرت! قال لي الشاعر يوزيف فيستلين مرة: (إنه ليس ثمة عودة من المنفى). يمكن أن نعود إلى المكان، ولكن العودة إلى الزمن مستحيلة! ليس بمقدوري أن أعقد مقارنة بين تجربتي في الغربة - تستطرد «أنا» - وتجارب الآخرين الذين رفضوا فكرة السفر من مبدئها، ليعيشوا في أوطانهم منفيين داخلها. لقد خفت من ردود أفعالي. كيف اسلك وكيف أتحرّك؟

طلست نفسي، وهدعت أفكاري، واعتبرت رحلة سفرى إلى وطني بمثابة رحلة من الرحلات إلى الأبطال الأخرى. يكفي فقط شراء بطاقة سفر. لكن الإنسان لا يخادع نفسه !! إنها بولندا! وارسو.. شتتشتين !! هناك حيث يقبع تاريخي وجزء لا ينفصم من نفسي؛ حيث مكتبتي التي كنت أجلس فيها الساعات الطوال أوصل فيها القراءة. حيث جامعة وارسو التي تعلمت في أروقتها. حيث الأصمقاء جلسنا من جديد وتحدثنا كما كنا نفعل في الأيام الخوالي.

كانت لدى الفرصة للقاء بعضهم في الخارج، وكنت أرسل البعض الآخر. لن أنسى تلك الفترة العصبية التي كانوا يرسلونني فيها دون أن يكتبوا اسم الرسائل والعنوان، خوفا من تعقب السلطة لهم. لم يكن الجميع في انتظار عودتي، فقد رحل البعض بلا رجعة، وشعرت بالسعادة البالغة عندما جاء العديد من أصدقائي ليشاركوني أمسياتي الثقافية في المدينة القديمة بوارسو، وأردت أن تكون عودتي متزامنة مع صدور أول ديوان لي في بولندا تحت عنوان «الصديقة والاسوار». كنت أدن أن أؤكد أن عودتي لبلادي مرهونة بإنجاز أدبي فعلى، وأن سنوات عمرى لم تضع هيأ!